

DER CICERONE

in der

Münchner Alten Pinakothek

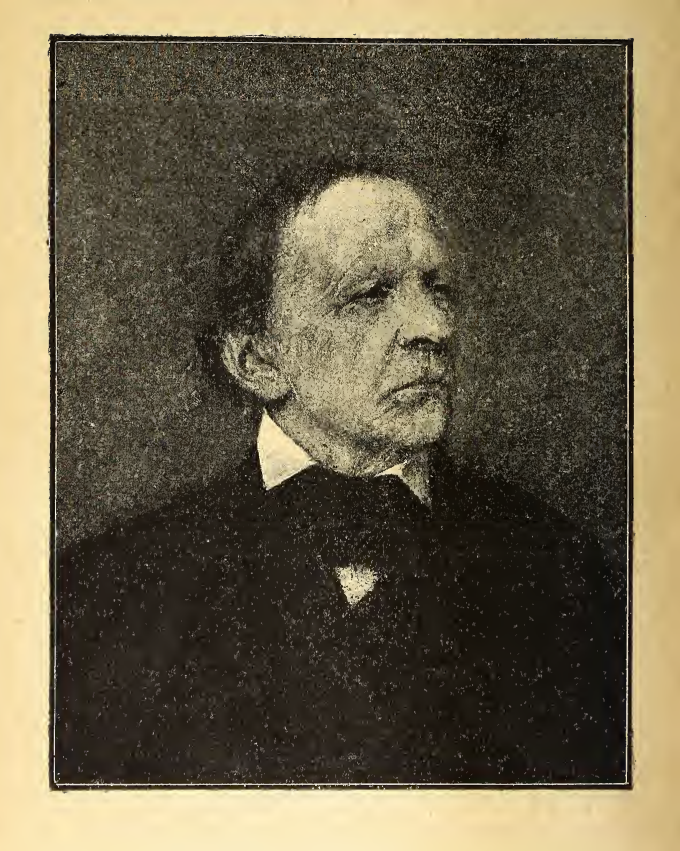












Ludwig I., König von Bayern.

(Nach dem Gemälde von Franz von Lenbach.)

Der Cicerone

in den grösseren

Kunstsammlungen

Europas

I. Band:

Die kgl. Ältere Pinakothek

zu München.



Der Cicerone

in der

Königl. Älteren Pinakothek

zu München.

Eine Anleitung zum Genuss und Verständniss der hier vereinigten Kunstschätze.

Von

Georg Hirth und Rich. Muther.

Mit 190 Illustrationen.

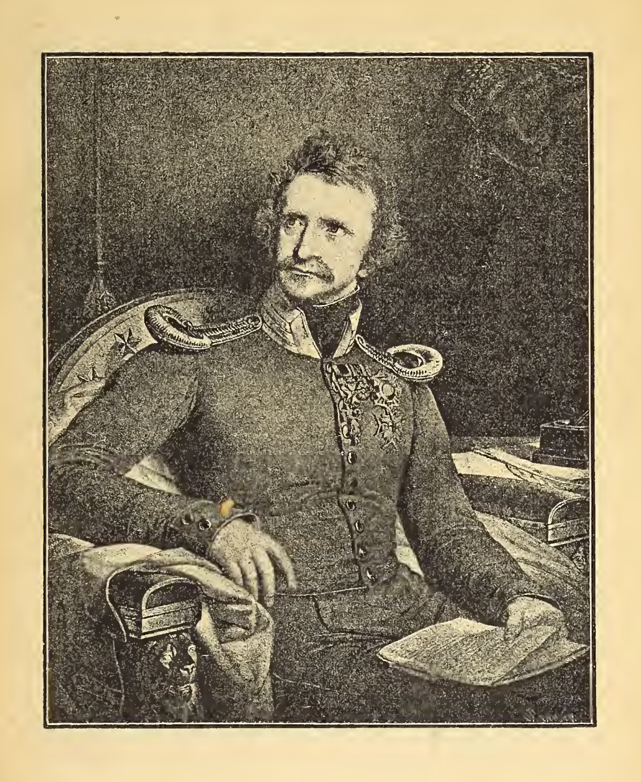
Dritte Auflage.

München

1888.

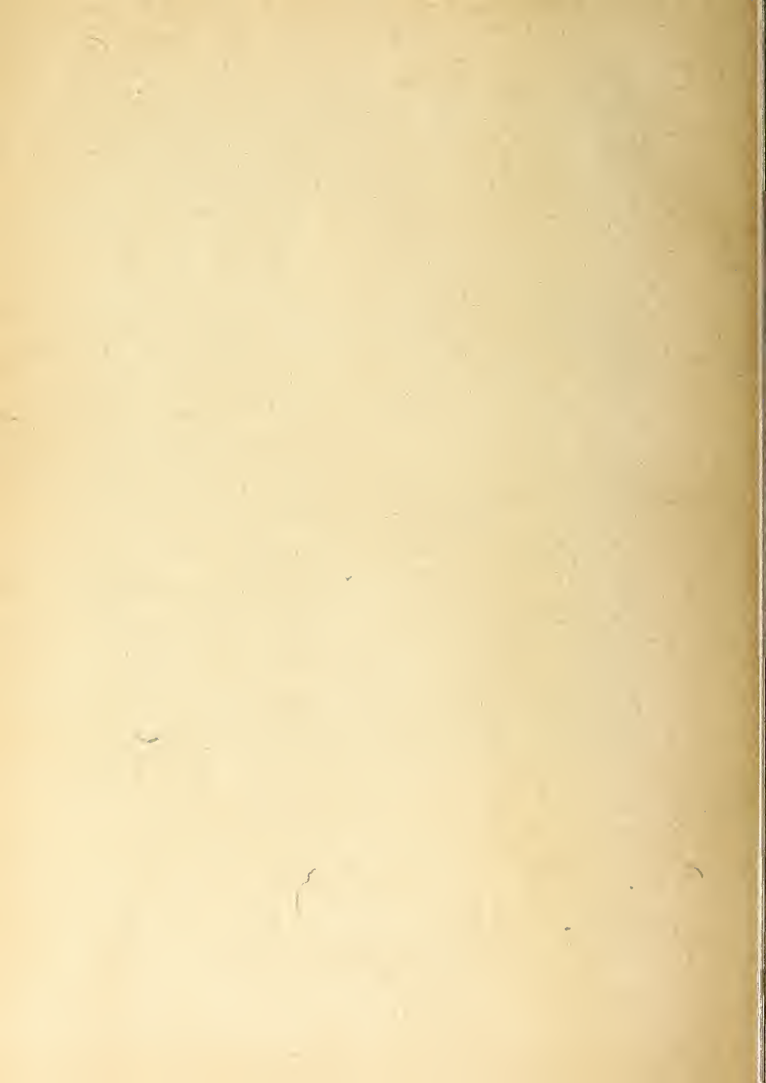
G. HIRTH'S KUNSTVERLAG.

Die Illustrationen nach Photographien von Fr. Hanfstängl, Radirungen von Raab und Reproductionen von Piloty & Löhle, phototypirt von O. Consée in München.
Druck von Knorr & Hirth — Papier von der München-Dachauer Papierfabrik.



LUDWIG I., KÖNIG VON BAYERN.

(Nach der Zeichnung von G. BODMER.)





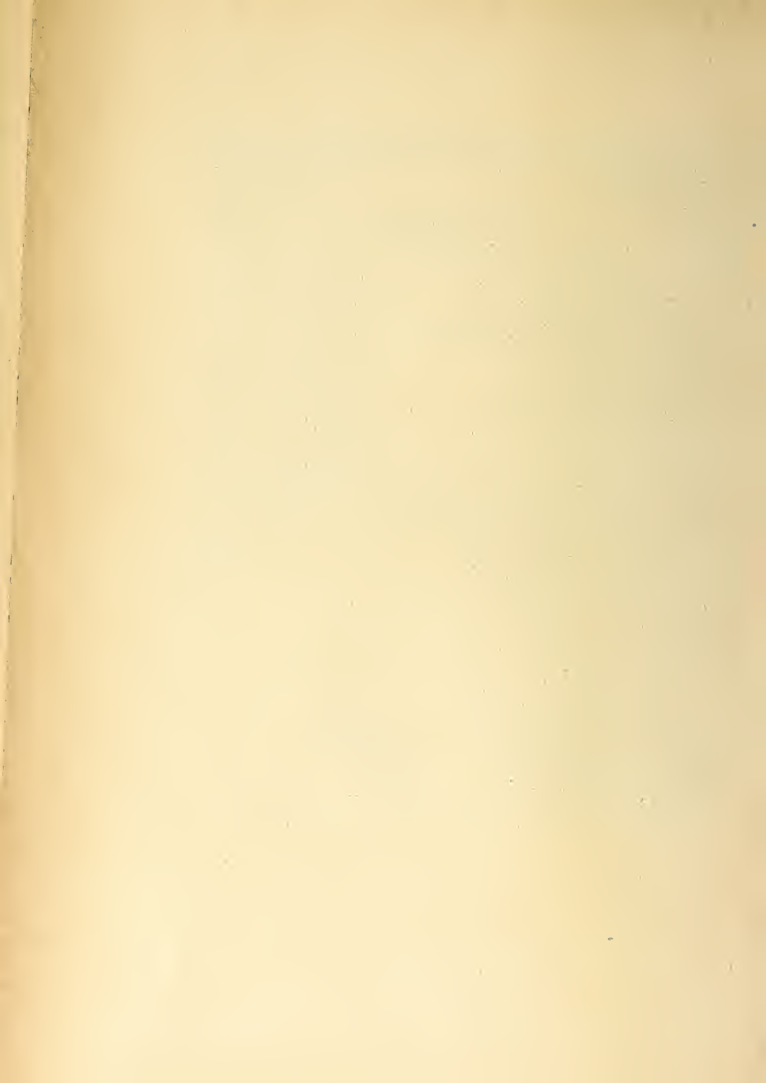
QVINTINVS MESIVS ANVER-
·PIANVS PICTOR. *etiam Faber dicti*

Quentin Massys.
(Nach J. H. Wierix.)





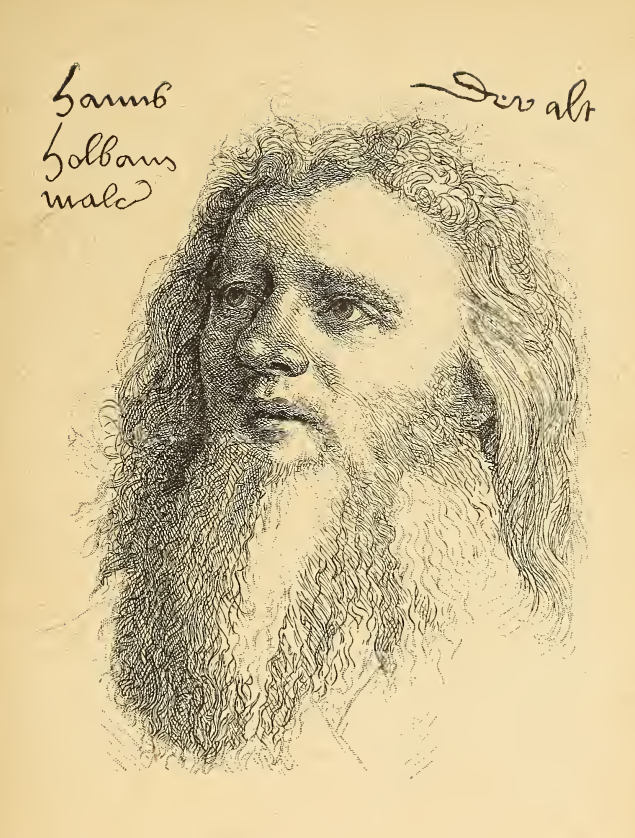
Lucas van Leyden.
(Selbstbildniss.)





HANS BURGKMAIR.
(Selbstbildniss.)





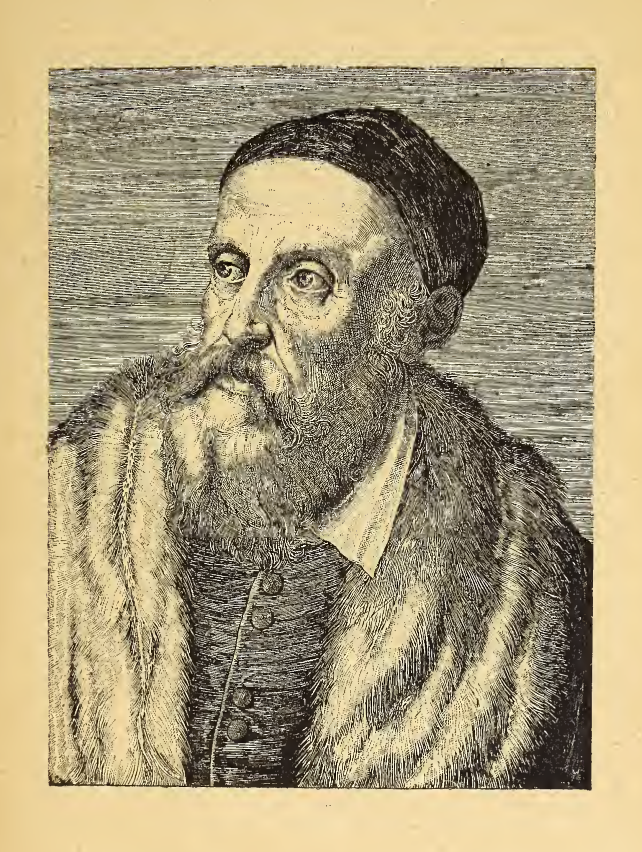
Hans Holbein der Aeltere.
(Nach seinem Selbstporträt.)





Hans Holbein der Jüngere.
(Nach dem Selbstbildniss des Meisters.)





Tizian Vecellio.
(Nach Agost. Carracci.)





Excellentiſsimus Dñs D. PETRVS PAVLVS RVBENIVS *pictorum Apelles, decus huius ſæculi, Orbis miraculum. Aulam Hispanicam, Gallicam, Anglicam, Belgicam penicillo ſuo illuſtrauit. Quem gladio donauit Philippus Quartus Hispaniarum et ſtatuit ſibi à Secretis in ſanctiore ſuo Consilio Bruxellenſi. ac iam ad Regem Angliæ Legatum extraordinarium misit.*

PETER PAUL RUBENS.

(Nach W. PANNEELS.)





Anton van Dyck.
(Selbstporträt.)





IOANNES BREVGEL

JAN BRUEGHEL.
(Nach ANTON VAN DYCK.)





FRANS SNYDERS.
(Nach ANTON VAN DYCK.)





Adriaen Brouwer.
(Nach Anton van Dyck.)





DAVID TENIERS DER JÜNGERE.
(Nach dem Stich des PET. DE JODE.)





JAN VAN GOIJEN.
(Nach KAREL DE MOOR.)





REMBRANDT HARMENSZ VAN RYN.
(Nach der eigenhändigen Radirung des Meisters.)





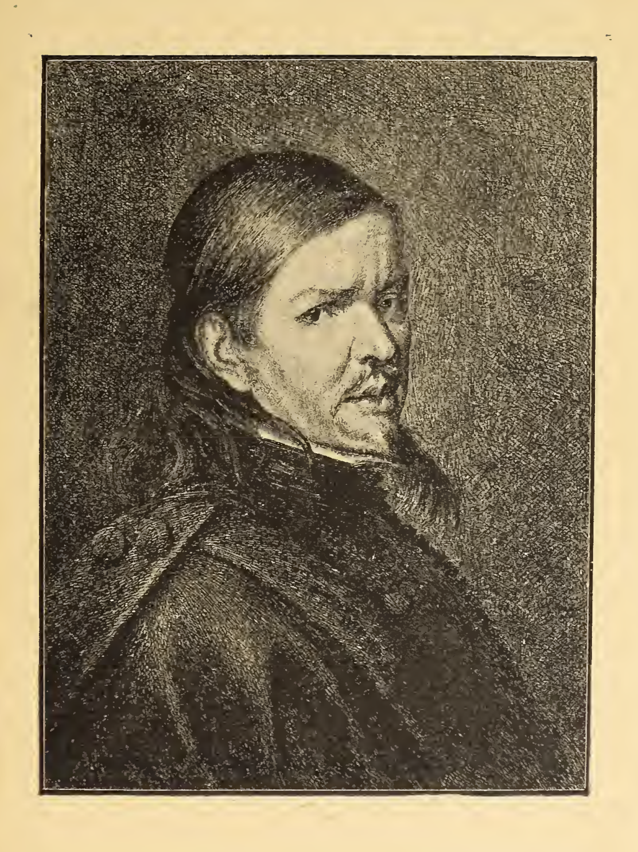
PHILIPP WOUWERMAN.
(Nach N. G. DUPUIS.)





Gerard Dou.
(Selbstbildniss.)





Don Bartolome Estévan Murillo.
(Nach der Radirung von Paul Rajon.)





Vorwort zur ersten Auflage.



ER von Direktor *v. Reber* und Conservator *Bayersdorfer* verfasste amtliche Katalog der Pinakothek ist wissenschaftlich so mustergiltig, dass das vorliegende kleine Buch ohne jede Daseinsberechtigung wäre, wenn es nicht einem durchaus anderen Zweck dienen wollte. In vollem Gegensatze zum Kataloge, dessen Benutzung mancherlei Kenntnisse voraussetzt, hat es sich nur die eine bescheidene Aufgabe gestellt, Diejenigen, welche nicht gerade Kenner oder Kunstgelehrte sind, im Anschluss an die Gemälde in das Verständniss der Meister und der Schulen einzuführen. Und da man zu einem Verständniss vergangener Kunstepochen am ehesten auf historischem Wege gelangen kann, so ist an die Stelle der systematischen Vollständigkeit des Katalogs hier eine mehr geschichtliche Darstellung getreten, welche zwischen den zerstreuten Werken der Sammlung das verknüpfende Band aufweist, die einzelnen Bilder im Zusammenhang der Schule und im vollen Flusse des Kunstlebens der Epochen zu begreifen sucht.

Für eine solche Schilderung erschien gerade die Münchener Pinakothek besonders geeignet. Denn während die herrlichen Sammlungen von Wien und Dresden mit ihrem bewunderungswürdigen Reichthum an Prachtwerken aus der Blüthezeit der Kunst mehr zu träumerischem Enthusiasmus einladen, hat die Münchener Pinakothek mit der Berliner Galerie das gemein, dass sie nicht nur einer genügenden Anzahl von Meisterwerken fast sämmtlicher Matadoren sich rühmen kann, sondern gleichzeitig dem lernbegierigen Kunstfreunde auch ein Bild der geschichtlichen Entwicklung der Malerei bietet.

Obwohl sie keineswegs gleich dem Berliner Museum nach historischen Grundsätzen angelegt wurde, so ergänzen sich ihre zufällig zusammengekommenen Theile doch in merkwürdig glücklicher Weise. Aus der vom Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf angelegten Sammlung stammen die zahlreichen Vlamaender des 17. Jahrhunderts, besonders die vielen herrlichen Rubensbilder, die unserer Sammlung allein schon unbeschreiblichen, berauschenden Reiz geben. Die von Karl Theodor in Mannheim und von Herzog Karl in Zweibrücken angelegten Galerien führten zahlreiche französische und holländische Werke herbei. Der alte, von Albrecht V. gegründete und von seinem Nachfolger vermehrte kurfürstlich bayerische Gemäldeschatz bildete den Grundstock der altdeutschen Sammlung, die später durch zahlreiche Bilder aus den aufgehobenen bayerischen Klöstern, wie durch die Erwerbung der Fürstl. Wallerstein'schen Galerie noch wesentlich vermehrt wurde. Durch den Ankauf der Boisserée'schen Sammlung trat die Pinakothek

auch für das Studium der Kölnischen Schule in die erste Linie, während ihr gleichzeitig verschiedene glückliche Ankäufe König Ludwigs I. in den Niederlanden und in Italien zahlreiche werthvolle Werke der Eyck'schen Schule und des italienischen Quattro- und Cinquecento zuführten.

Auf diese Weise umfasst sie gegenwärtig 1433 — Dank namentlich auch den Bemühungen unseres Conservators *Hauser,* in altem Farbenglanze prangende — Gemälde, die den verschiedensten Richtungen und Zeiten angehören und fast von sämmtlichen Epochen und Schulen Beispiele künstlerischen Schaffens bieten. Wer die 12 Säle und 23 Cabinete der Pinakothek mit Verständniss durchschreitet, lernt hier ungefähr die Entwicklungsgeschichte der Malerei vom 14. bis zum Schlusse des 17. Jahrhunderts kennen und kann die Lücken, die beim 18. Jahrhundert leider vorhanden sind, durch einen Besuch der benachbarten Schleissheimer Galerie wenigstens ergänzen.

Die Idee zur vorliegenden Publikation ging von *Dr. Hirth* aus, der auch die Einleitung verfasst hat, in welcher der Versuch gemacht ist, an der Hand der Schätze der Pinakothek eine allgemeine Anleitung zum Kunstverständniss und zum Kunstgenuss zu geben. In dem zweiten, von *Dr. Muther* bearbeiteten Theile findet der Leser die Bilder der Pinakothek nach dem gegenwärtigen Standpunkt der kunstgeschichtlichen Forschung (*Bayersdorfer, Bode, Crowe* und *Cavalcaselle, Dohme, Janischek, Kugler, Lübke, Morelli, Mündler, Reber, Riegel, Rooses, Rosenberg, Scheibler, Schmidt, Springer, Thausing, Waagen, Woermann, Woltmann, Wurzbach* u. a.) besprochen und gleichzeitig die Sammlungen angegeben, wo die in München mangel-

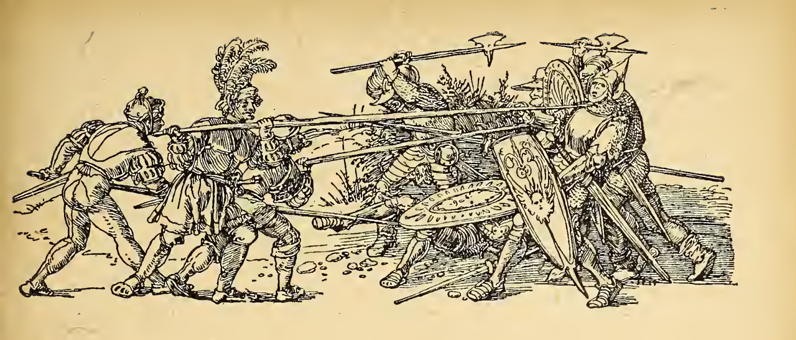
haft vertretenen Meister besser zu studiren sind. Die beigefügten Abbildungen endlich — welche das freundliche Entgegenkommen der Firmen *Franz Hanfstängl, Piloty & Loehle* und *P. Kaeser* gestattete — werden den Besucher der Pinakothek vielleicht auch in der Ferne noch an den Kunstgenuss erinnern können, den er vor den hohen Meisterwerken empfunden hat.

Vorwort zur dritten Auflage.

Nachdem die ersten beiden Auflagen dieses kleinen Buches vom Publikum wie von der Kritik beifällig aufgenommen worden, haben die Herausgeber, mehrseitigen Anregungen folgend, sich entschlossen, den *»Cicerone«* auch auf andere grössere Gallerien auszudehnen.

Der vorliegende Band hat nur in der Einleitung einige Zusätze erfahren, insbesondere durch den Abschnitt über die Malerei des Alterthums (S. XXXVIII ff.).





Inhalt.

Seite

Vorwort V

Einleitung. Von *Georg Hirth.*

I. Kunstgenuss und Kunstverständniss . XIII

II. Das Natürliche in der Kunst XVIII

III. Der Stil und die malerische Charakteristik XXIII

IV. Malerische Auffassungen und Techniken XXXVII

A. Das Alterthum XXXVIII
B. Das Mittelalter XLIII
C. Fresco- und Temperamalerei XLVI
D. Die Gebrüder van Eyck L
E. Die stereoskopischen Effekte LII
F. Die nordischen Meister vom Kreidegrund . . LVI
G. Rubens und die Späteren LX
H. Die frühe italienische Oelmalerei LXIII
I. Tizian und die Späteren LXXI
K. Das 18. Jahrhundert LXXXII
L. Das 19. Jahrhundert LXXXV

V. Die Wege zur Kennerschaft LXXXIII

A. Ist es ein gutes Bild? LXXXIII
B. Ist es ein ächtes Bild? XCII

Seite

Die Bilder der Alten Pinakothek. Von *R. Muther.*

I. Die altkölnische und altniederländische Schule.

1. Die ältere kölnische Schule. Meister Wilhelm. Stephan Lochner 1
2. Die altniederländische Schule. Rogier van der Weyden, Hugo v. d. Goes, Dirk Bouts, H. Memlinc, G. David, Luc. v. Leyden, Qu. Massys, Patinir, H. Bles, Mabuse, B. v. Orley 5
3. Die jüngere kölnische Schule. Meister der lyversbergischen Passion, des Bartholomäus, der h. Sippe, des Todes der Maria. Barth. Bruyn 20

II. Oberdeutsche Meister.

1. M. Schongauer 28
2. Die schwäbische Schule. Zeitblom, Strigel, Schaffner, Hans Holbein der Aeltere, H. Burgkmair, Hans Holbein der Jüngere 30
3. Die fränkische Schule. Wohlgemuth, Dürer, Schäufelein, Hans v. Kulmbach, B. Beham 43
4. Die sächsische u. elsässische Schule. Cranach, Grünewald, H. Baldung 56
5. Die bairische Schule. Altdorfer, Ostendorfer, Feselen, Muelich 60

III. Die Italiener.

1. Mittelitalienische Meister des 15. u. 16. Jahrhunderts. Fra Filippo Lippi, Filippino Lippi, Botticelli, Ghirlandajo, Perugino, Francia, Rafael, Schule Lionardo's, A. del Sarto, Schule Correggio's u. A. 65
2. Die Venezianer. M. Basaiti, Cima, Lotto, Palma, Tizian, P. Bordone, Moretto, Morone, Tintoretto, Veronese, Bassano, Palma Giovine 81
3. Die Manieristen. Vasari, Baroccio u. A. 93
4. Die Eklektiker. Lod. u. Ann. Carracci, Guido Reni, Albano, Domenichino, Lanfranco, Guercino, Carlo Dolce u. A. 94
5. Die Naturalisten. Caravaggio, Saraceni, L. Giordano 100
6. Die Genre- u. Landschaftsmaler. Castiglione, Cerquozzi, Salv. Rosa 102

Seite

IV. Die vlämische Schule.

1. Die Meister des 16. Jahrhunderts. Floris. Die Porträtisten Moor, Pourbus, Neufchatel. Die Landschafter Bril, Brueghel, van Balen, Savery, Vinckboons u. A. . . 104
2. Rubens 109
3. Die andern vlämischen Historienmaler Rombouts, Jordaens, Diepenbeeck, Vos, v. Dyck, Bockhorst, Crayer, Douffet 129
4. Die Genremaler Adriaen Brouwer und David Teniers der Jüngere 140
5. Die Landschafter Luc. v. Uden, Silberechts, Lod. de Vadder, J. d'Artois, Millet. 146
6. Die Thier- u. Stilllebenmaler Snyders, Fyt u. A. . . 148

V. Die Holländer.

1. Die Manieristen des 16. Jahrhunderts. Cornelis Cornelisz, Bloemart, Honthorst 150
2. Die religiöse Malerei. Rembrandt, de Poorter, Eeckhout, Koninck 152
3. Die Porträtisten Mierevelt, Ravestyn, de Keyser, F. Hals, Verspronck, van der Helst, Lievens, Bol, Fabricius, de Gelder u. A.. 158
4. Die Bauernmaler. Adr. van Ostade, Is. v. Ostade, Bega, Brakenburgh 162
5. Die Maler des bürgerlichen Genre. Jan Steen, Dou, Metsu, Brekelenkam, Pieter de Hooch 164
6. Die Maler des vornehmen Genre. Mieris, Terborch, Egl. v. d. Neer 169
7. Die Viehmaler Potter, du Jardin, Adr. v. d. Velde, Alb. Cuyp 170
8. Die Pferdemaler Pieter de Laer, Wouwerman, Huchtenburg 172
9. Die italienisirenden Landschafter: Poelenburg, Both, Berchem, Glauber, Swaneveldt 174
10. Die autochthonen Landschafter: Es. v. d. Velde, Goyen, Sal. Ruysdael, Jac. Ruysdael, Hobbema, Everdingen, Wynants u. A. 176
11. Die Marinemaler: Vlieger, v. d. Capelle, Will. v. d. Velde 181
12. Die Architekturmaler: H. v. Vliet, de Lorme 182
13. Die Stillleben- u. Blumenmaler: J. Weenix, Dav. de Heem, R. Ruysch 183
14. Verfall. Adr. v. d. Werff 184

Seite

VI. Die Spanier.

1. Religiöse Malerei. Ribalta, Ribera, Zurbaran, Antolines, Al. Cano, Clodio Coëllo 187
2. Porträt. Velasquez, del Mazo, Pereda, Carreño de Miranda 191
3. Genre. Pedro de Moya, Murillo 193

VII. Die Franzosen.

1. 16. Jahrhundert. Die Clouets 198
2. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Le Nain, Valentin, Courtois, Bourdon, Vouet, Le Sueur, Poussin, Claude Lorrain 199
3. Das Zeitalter Ludwigs XIV. Lebrun, Mignard, Champaigne, Largillière, Rigaud, van der Meulen, Desportes 202
4. Die Rococomeister Jos. Vernet, Le Prince, Chardin, Greuze 204

VIII. Spätere Deutsche.

1. 16. u. 17. Jahrhundert. Chr. Schwarz, Rottenhammer, Loth, Elsheimer, Netscher, Sandrart, Lingelbach, J. W. Roos u. A. 206
2. 18. Jahrhundert. Kupetzky, Denner, A. Kauffmann, Graff, R. Mengs 210

Künstlerverzeichniss.





Einleitung.

I. Kunstgenuss und Kunstverständniss.



ES ist gut, sich über die gründliche Verschiedenheit dieser beiden Begriffe klar zu werden.

Zum *Kunstgenuss,* zur Freude an menschlichen Gebilden, ist wohl jeder Mensch auch ohne besondere Vorbereitung befähigt. Aber freilich wird der in Kunstsachen gänzlich Unerfahrene sein Urtheil nach anderen Anschauungen zurechtmachen, als der Kunstverständige. Ja, es ist eine alte Beobachtung, dass mit zunehmendem *Verständniss* die Freude an manchen Dingen, die Einem früher schön und gut erschienen, zerstört wird, und dass umgekehrt Manches früher Unbeachtete oder gar Missachtete höhere Bedeutung gewinnt. So stehen Kunstgenuss und Kunstverständniss in unserem Ringen nach Wahrheit sich in gewissem Sinne feindlich gegenüber; aber doch nur scheinbar, denn was wir auf

der einen Seite an oberflächlichem Genuss verlieren, das gewinnen wir andrerseits durch die Vertiefung unseres Interesses und der Genuss des Kunstfreundes erreicht endlich eine Höhe, von welcher aus er seinem ganzen Denken und Fühlen eine neue Richtung gibt und tiefinnere Befriedigung verschafft. Nur wird sehr häufig übersehen, dass die Erwerbung der Kunstkennerschaft, selbst bei grösster Begabung, eine gewisse Summe von ernsten Studien und fleissiges Nachdenken voraussetzt. Hierzu *anzuregen,* ist der Zweck der nachfolgenden Betrachtungen.

Was bedeutet uns überhaupt die Kunst? In welchem Verhältniss steht sie zur *Natur?*

Man sagt im Allgemeinen wohl mit Recht, dass in jedem Kunstwerk Natürliches enthalten sein müsse. Indessen wird die Bedeutung der Kunst keineswegs durch die Wiedergabe der Natur, der Wirklichkeit erschöpft. Wäre dies so, dann müssten wir ja das stereoskopische Photogramm als allergetreuestes Spiegelbild der Natur jeder Zeichnung, jedem Gemälde vorziehen. Was uns am Kunstwerk als *solchem* in allererster Linie interessirt, das ist das *Werk von Menschenhand*, ist die ausserordentliche, vielleicht unbegreifliche menschliche Leistung, in welcher wir gewissermassen eine Offenbarung des Göttlichen erkennen. Es ist eine eigene Art von Freudigkeit und Bewunderung, die uns ergreift, ganz wesentlich verschieden von den Stimmungen, welche der Anblick der Natur, ihrer Bilder und ihres Lebens in uns hervorruft. Sicherlich liegt etwas Egoistisches, eine gewisse Selbstbefriedigung in dieser Bewunderung, da wir uns sagen können: »das hat ein

Mensch gemacht, — ein Mensch wie du«; aber wie das Streben des Künstlers selbst, Grosses zu schaffen und dadurch seine Mitmenschen zu erfreuen, zum besten Theile idealen Ursprungs ist, so dürfen wir auch unser Interesse für sein Werk als eine der edelsten Regungen unseres Geschlechtes betrachten. Es ist der uralte prometheische Geist, der durch die Jahrhunderte in der Menschenbrust fortlebt, der, nie rastend, sich an das Höchste wagt und dessen wir Alle uns theilhaftig machen, indem wir seinen berufenen Trägern von Geschlecht zu Geschlecht neidlos unsere Huldigungen darbringen.

So begeistert uns, indem wir das Kunstwerk betrachten, vielmehr der Künstler, als die Natur, welche ihm Vorbild und Lehrerin war. Wie *ihm* die Natur nur Mittel zum Zweck, so ist sie *uns* nur Massstab unseres Urtheils. Freilich das vornehmste Mittel und der wichtigste Massstab. Auch Prometheus wollte nur »Menschen« bilden — aber eigenartig grosse Menschen nach seinem Sinn. Er hat die Schöpfung der Götter nicht zu verdrängen, nicht zu ersetzen vermocht — und heute bescheiden wir uns in der Einsicht, dass ihre vollendete Nachbildung überhaupt unerreichbar ist. Wir nehmen gern mit einem *guten Bruchstück* der Natur vorlieb, wenn uns das Kunstwerk ausserdem irgend etwas nach unseren menschlichen Begriffen Grosses, Eigenartiges, Neues bietet — und bestände diese Zuthat auch nur in der eigenartigen Auffassung irgend einer Wirklichkeit und der zur Darstellung erforderlichen Geschicklichkeit.

Eine mysteriöse Verschmelzung von Natur und Phantasie, von beobachtetem und eigenem Leben also ist es, welche uns

aus dem Kunstwerke anmuthet, sozusagen *eine Wiedergeburt der Natur durch den Künstler.* Zwei klassische Zeugen mögen dies erhärten, der Italiener Cennino Cennini, der vor fünfhundert Jahren seinen Tractat der Malerei geschrieben, und unser grosser Landsmann Albrecht Dürer vor 350 Jahren.

Cennino Cennini sagt: »Bemerke, dass die vollkommenste Führerin, welche man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens, das Studium der Natur ist. Es stehet dies vor allen anderen Mustern, diesem vertraue dich immer mit glühender Seele an.« Und die Malerei nennt er »eine Kunst, welche zugleich mit der Ausführung der Hand Phantasie erfordert, um nie gesehene Dinge zu erfinden, indem man sie *in die Hülle des Natürlichen steckt* und als wirklich vorstellt, was nicht vorhanden.«

Albrecht Dürer aber hat das Verhältniss der Kunst zur Natur in seiner tiefsinnigen Weise prächtig so erklärt: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reissen, der hat sie . . . Je genauer dein Werk dem Leben gemäss ist in seiner Gestalt, je besser es erscheint. Daraus ist beschlossen, dass kein Mensch aus eigenen Sinnen nimmermehr kein schön Bildniss könne machen, es sei denn, dass er davon durch vieles Nachbilden sein Gemüth vollgefasst habe; das ist dann nicht mehr Eigenes genannt, sondern überkommene und (von der Natur) gelernte Kunst geworden, die sich besamet, erwächst und ihres Geschlechtes Früchte bringt. Daraus wird der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die *neue Kreatur,* die einer in seinem Herzen schafft in der Gestalt eines Dinges.«

So *Dürer* am Ende des III. Buches seiner Proportionslehre. Weiterhin sagt er: »Es geschieht auch, *aber selten,* dass Einer durch grosse Erfahrung und lange Zeit in fleissiger Uebung so sicher wird, dass er aus eigenem Verstand, den er mit grosser Mühe erlangt hat, ausserhalb seines Vorbildes etwas Besseres zu Werke bringt.«

Wir aber, die wir uns an jener »neuen Kreatur« erfreuen, fühlen gewissermassen in sichtbaren Strahlen die Begeisterung auf uns zurückströmen, mit welcher der Schöpfer des Werkes nach Leben und Wahrheit, nach natürlichem und überzeugendem Ausdruck gerungen hat.[1])

Das ist der reine Kern allen und jeden Kunstgenusses. Und wer es versteht, diesen Kern aus den mancherlei Nebenbedeutungen herauszuschälen, die uns — mehr oder weniger anspruchsvoll und berückend — in fast jedem Kunstwerke entgegentreten, der ist auch schon auf dem besten Wege zum wahren Kunst*verständniss*.

Vor Allem kommt es also darauf an, bei der Betrachtung eines Kunstwerkes alles Nebensächliche auszuscheiden und uns über die Hauptfrage klar zu werden, welches Mass von *künstlerischem Talent* und *Können* zur Hervorbringung des Werkes erforderlich war? Wir dürfen uns nicht blenden lassen durch die blosse gute Absicht des Künstlers oder durch Sympathien, welche uns die Idee und der Gegenstand der Darstellung einflössen — ja nicht einmal durch gewisse naturalistische Scherze,

---

[1]) Vergl. a. *Hirth*, Das Deutsche Zimmer etc., 3. Aufl. S. 52 und 71.

wenn sie nur angebracht sind, um das sonstige Unvermögen des Urhebers zu beschönigen. Der Unerfahrene wird, je nach seinen persönlichen Empfindungen und Lebensanschauungen, leicht beirrt: der Fromme wird durch religiöse Beziehungen voreingenommen; die Rührung, die Humanität, die Freude am Sinnigen oder Poetischen, am Schwermüthigen oder Lustigen, am Kraftvollen oder Sinnlichen, am Heroischen und Tragischen, am Unheimlichen oder gar am Grausamen verführt den Einen oder Anderen, über rein künstlerische Mängel sich hinwegtäuschen zu lassen.

Wie aber kommen wir am Sichersten dazu, den eigentlichen Kunstwerth von dem beirrenden Beiwerk zu unterscheiden?

II. Das Natürliche in der Kunst.

Zunächst müssen wir zusehen, inwieweit es dem Künstler gelungen ist, der *Natur* nahe zu kommen — ob seine Gestalten und Farbengebungen direkt der Wirklichkeit abgelauscht oder ob sie doch, nach Analogien aus der Natur, selbst wahr und lebensfähig sind. Es genügt aber dabei nicht, dass wir den guten Willen und die ernsten Bemühungen anzuerkennen vermögen, sondern die Natürlichkeit des Werkes muss uns ungezwungen, leicht und mühelos erscheinen. Mit anderen Worten, wir müssen den Eindruck gewinnen, dass der Künstler sich nicht gequält, sondern das Vorgetragene beherrscht habe.

Um dies mit einiger Sicherheit erkennen zu können, bedarf der Kunstfreund nicht blos der Energie und Begabung,

sondern auch des besonderen Studiums. Er muss sich, wie der Künstler, daran gewöhnen, Menschen und Dinge, Landschaften und Stimmungen fleissig gerade so anzusehen, als ob er selbst sie nachbilden wolle. Durch seine fortgesetzte praktische Uebung hat selbstverständlich der Künstler auch in der Kritik fremder Kunstwerke einen grossen Vorsprung vor dem blossen Liebhaber; aber auch der letztere kann es nach und nach zu einigermassen sicherem Urtheil bringen, um so eher, da er nicht durch eigene Kunstübung für einseitige Auffassungs- und Vortragsweisen eingenommen ist.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass der Laie überraschende Fortschritte in dieser Richtung macht, sobald er einmal erkannt hat, worauf es eigentlich ankommt; nämlich auf *die systematische Schärfung unseres instinktiven Erkennungs- und Unterscheidungsvermögens.* Das Vorhandensein dieses Vermögens bei *jedem* Menschen wird in der Regel übersehen, wenn Künstler und Laien sich über Kunstfragen unterhalten und dabei, wie es vorkommt, von ersteren das wahre Kunstverständniss in alleinige Erbpacht genommen wird.

Jenes Vermögen, in welchem überhaupt alle Kunsttriebe wurzeln, ist in der That eine der wunderbarsten Erscheinungen unserer Sinnen- und Seelenthätigkeit. Es ist zunächst gar nicht ein Produkt oder Attribut höherer »Kultur«, sondern als Instinkt und im Kampfe um's Dasein grade bei Thieren und wilden Völkern oft merkwürdig stark, wenn auch einseitig, ausgebildet. Beispiele hiefür der Adler, der aus schwindelnden Höhen die kleinste Beute erspäht, der Zugvogel, die Taube, die im fernen Dunste des Horizontes ihre

Reiseziele erkennen, die Thiere des Urwaldes, die auf wildverschlungenen Pfaden ihr Nest wiederfinden! Aber auch der Mensch erkennt aus Millionen seiner Art auf den ersten Blick den Gesuchten, ja oft nach Jahren noch können wir von einem uns gänzlich gleichgültigen Menschen sagen: »den hab' ich da und da gesehen«. Aehnliche, mehr oder weniger bestimmte Erinnerungen hinterlassen Trachten und Haltungen, Gruppen und Beleuchtungen, selbst landschaftliche Bilder und Stimmungen.

Aber merkwürdig: so sicher wir ein Gesicht, einen Gegenstand, irgend eine Oertlichkeit *wieder*erkennen können, so schwierig ist uns oft deren genaue Beschreibung oder gar Nachbildung aus der Erinnerung. Oder: wir wissen, dass zwei Brüder sich ähnlich oder zwei andere sich unähnlich sehen, ohne das eine oder andere näher begründen zu können. Hier haben wir den Unterschied, wenn ich so sagen darf, zwischen *kritischem* und *produktivem* Gedächtniss. Auf letzterem, zu dem ausschliesslich das Genus Homo befähigt erscheint, beruht nicht nur die bildende Kunst, sondern auch das Kunstverständniss. Denn auch die Frage nach der Natürlichkeit des Kunstwerkes kann nur beantworten, wer die entsprechenden Wirklichkeiten so sicher in Erinnerung hat, dass er entscheidende Vergleiche anstellen, — dass er die Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit *begründen* kann.

Hier muss ich einen Umstand betonen, auf den ich bereits andern Orts [1]) hingewiesen habe. Man sagt wohl,

[1]) *Hirth,* Ideen über Zeichenunterricht und künstlerische Berufsbildung, 3. Aufl., S. 6 ff.

dass zum Zeichnen und Malen nach der Natur lediglich »richtig Sehen« erforderlich sei. Aber auch hier liegt zwischen der Auffassung und der Wiedergabe das *Merken*, die Aufnahme des Gesehenen in unser Gedächtniss — wenn auch nur für kurze Momente und in kleinsten Stücken. Dieses *kurze* Gedächtniss aber lässt sich, die nöthige Begabung vorausgesetzt, in ein *langes* verwandeln — und dieses letztere ist der wunderbare Zauberstab aller grossen Künstler, die auch ohne sklavische Nachahmung des »Modells« der Natur treu zu bleiben vermochten, eben weil sie — um wieder mit Dürer zu reden — »genugsam herausgiessen konnten, was sie lange Zeit von aussen hineingesammelt hatten«.

Nun werde ich sicher verstanden, wenn ich sage: wer zu rechtem Kunstverständniss kommen will, muss sich emsig bemühen, sein angeborenes, instinktives Erkennungsvermögen zu *reproduktivem Gedächtniss* zu verstärken. Das ist aber nur möglich, wenn wir uns daran gewöhnen, alles Natürliche um uns her mit dem festen Willen zu erschauen, dass es in klaren, deutlichen Vorstellungen unserer Phantasie als allezeit verfügbarer Schatz erhalten bleibe. Nichts erachten wir hier zu unscheinbar, nichts zu unbedeutend. Grade mit dem Kleinsten beginnend, schreitet man in der Uebung des zielbewussten Merkens fort bis zu dem Erfassen der lebensvollsten Bewegungen und der farbenprächtigsten Stimmungen. So wird man mit der Zeit nicht nur die leicht fasslichen Konturen und Silhouetten, die Proportionen und Lokalfarben der stillen und bewegten Natur sich zu eigen machen, sondern auch jene komplizirten Erscheinungen, die man unter dem Namen der

Licht-, Luft-, Duft- und Dunstperspektive zusammenfassen kann.

Alles das lässt sich, wie gesagt, zur Noth und bis zu einem gewissen Grade auch ohne den Versuch *ausübender* Kunst erreichen. Aber wie wir eine fremde Sprache sicherer erlernen, wenn wir ihre Phrasen oft niederschreiben, so bleibt auch für das Studium der Natur das beste Mittel die immer und immer wiederholte Niederschrift — das *Zeichnen.* Man probire nur unverdrossen, es wird schon gehen, auch ohne akademischen Unterricht. Sogar die misslingenden Versuche haben ihren Werth, wenn wir dabei *lernen.*

»Kommst du aber auf die Spur,
Dass du's *nicht* getroffen, —
Zu der wahren Kunstnatur
Steht der Pfad schon offen.«

Allgemach gewöhnt man sich daran, sich bei jeder Erscheinung zu fragen: »wie würdest du das *zeichnen?*« — alles gewinnt für uns zeichnerisches, malerisches, mit einem Worte künstlerisches Interesse. Aeusserst wichtig ist es aber, neben der flüchtigen Skizze allgemeiner Bewegungen auch die Detailstudie des kleinsten Formenlebens zu pflegen: wie sich das Blatt umbiegt, wie Lippe und Augenwinkel mit den angrenzenden Hautpartien verbunden sind, wie hundert einzelne Haare sich zur Locke fügen, wie die Knochen, Muskeln und Adern in der fein gewellten Haut der Hand sich ausprägen — dies und tausend anderes müssen wir mit grossem Fleisse beobachten — beobachten nicht nach faden Gypsmodellen

und verblasenen Zeichenvorlagen, sondern nach der ewig bewegten, einzig wahren *Natur.*[1])

Dann braucht ja wohl auch der Liebhaber nicht mehr zu erröthen, wenn er sich der Frage *Goethe's* erinnert:

Was nutzt die glühende Natur
Vor deinen Augen dir,
Was nutzt dir das Gebildete
Der Kunst rings um dich her,
Wenn liebevolle Schöpfungskraft
Nicht deine Seele füllt
Und in den Fingerspitzen dir
Nicht wieder bildend wird?



III. Stil und malerische Charakteristik.

Aber die Natürlichkeit ist nicht der einzige Massstab des Kunsturtheils, dann nämlich, wenn die Kunst in den Dienst irgend einer kulturellen Aufgabe tritt. Soll in diesem Falle das Werk uns vollauf befriedigen, so muss es einen seinem Nebenzwecke entsprechenden Inhalt und Abschluss haben und den Gegenstand so erfassen, dass wir nicht in Gefahr kommen, die Anordnungen des Künstlers als eine unangenehme Gegenwart zu empfinden.

Es gibt allerdings eine Kunstrichtung, welche derartige Ansprüche schlechterdings als unberechtigt zurückweist und

---

[1]) Näheres über das verderbliche Zeichnen nach Gyps in meiner bereits zitirten Schrift über Zeichenunterricht.

die Bedeutung des Werkes einzig und allein nach seiner Naturwahrheit beurtheilt, ja sogar jede Zuthat aus der eigenen Phantasie des Künstlers und jede Anpassung an ein aktuelles Bedürfniss als verwerflich oder nur als ein nothwendiges Uebel betrachtet wissen will. Man nennt diese, in Wirklichkeit sehr anspruchsvolle Anschauung *Impressionismus* (Hingebung an Eindrücke). Der Künstler gibt irgend Etwas genau so wieder, wie er es gesehen und wie es ihm gerade der Abbildung werth erschienen ist, ohne danach zu fragen, ob der Gegenstand auch Anderen sympathisch sei, und ohne mit der Darstellung desselben irgend eine, ausserhalb der Naturwiedergabe liegende Absicht zu verfolgen. Solche Kunstwerke, bei denen die Begriffe der Komposition und Erfindung von vornherein ausgeschlossen sind, haben zweifellos als Naturstudien, als malerische Capriccios und Impromptus grosse Wichtigkeit und der Liebhaber mag sie um ihrer technischen Vollendung willen hochschätzen; aber die Kunstgeschichte wäre nicht der unermesslich grosse und vielgestaltige Wundergarten, den sie darstellt, wenn sie uns nur von Werken *solcher* Art zu berichten hätte.

In der That nimmt die »*angewandte Kunst*« nicht nur in allen Zeiten den weitesten Raum ein, sie umfasst nicht nur die bedeutendsten Schöpfungen der hervorragendsten Künstler, sondern sie bildet Anfang und Quelle aller Kunst überhaupt. Wie das künstlerische Ingenium des Menschen sich zuerst an den Gegenständen des Gebrauchs und namentlich an solchen der Religionsübung erwiesen hat, so durchwandern wir grosse Zeiträume hoher Kunstblüthe, in denen die Kunst fortgesetzt

im Dienste der verschiedensten Kulturaufgaben gestanden, und nur in seltenen Fällen virtuose, von jedem praktischen Zwecke losgelöste Schöpfungen hervorgebracht hat. So sehen wir die Kunst der Egypter, der Griechen und Römer im Wesentlichen für den Tempel thätig und von der Verehrung der Götter selbst da inspirirt, wo sie profanen Zwecken dienstbar wird. Aehnlich die Kunst des christlichen Alterthums und des Mittelalters. Seit dem Wiedererwachen des antiken Kunstgeistes im 15. und 16. Jahrhundert nimmt zwar, da die religiöse Grundlage desselben mit dem Christenthum nicht harmonirte, die Kunst selbst in der Kirche eine mehr weltliche Richtung an und gewinnt mehr und mehr den Charakter der Beweglichkeit — »das Kunstwerk wird mobil«; — aber immer noch sind und bleiben es im Grossen und Ganzen die *Aufgaben*, welche die Kunst, und sind es nicht etwa umgekehrt die Launen der *Künstler,* welche die Aufgaben beherrschen. Die Kultur mit ihren zahllosen, nach Völkern, Himmelsstrichen und Zeiten verschiedenen Idealen und Bedürfnissen bildet gewissermassen die geistige Form, in welche das künstlerische Ingenium sich ergiesst, indem es seinerseits die Kultur veredelt, vertieft und reicher ausgestaltet.

Mit dieser kulturgeschichtlichen Auffassung muss man sich vertraut machen, wenn man den Kunstgebilden früherer Zeit gerecht werden will. Erst aus der klaren Erkenntniss der Aufgaben, welche der Kunst von Epoche zu Epoche gestellt waren, geht das historische Kunstverständniss hervor. So interessant immerhin Vergleiche mit den virtuosen Leistungen heutiger Kunst sind, so dürfen dieselben doch nicht ausschlag-

gebend sein, da eben die kulturellen Bedingungen der Kunst fortwährendem Wechsel unterworfen waren. Wenn wir nun auch nicht zugeben müssen, dass sich *erst* in der Beschränkung der Meister zeige, so ist es doch zweifellos, dass der wahre Meister *auch* in der Beschränkung zu erkennen ist. Solche Beschränkung war aber überall da gegeben, wo die Kunst gehalten war, *zu schmücken, zu verschönern, zu erfreuen.* »Es gab Zeiten, wo überhaupt alle und jede Kunst *nur* ornamental und dekorativ war, d. h. wo die einzelne Kunstleistung sich nicht selbstsüchtig und selbstherrlich hervordrängte, sondern immer nur eine dekorative Funktion, sei es als höchster Abschluss oder als untergeordneter Theil oder endlich als umschliessender Rahmen, erfüllte; *Zeiten, in denen man überhaupt den heutigen, kulturgeschichtlich unlogischen und innerlich ungesunden Unterschied zwischen »hoher« Kunst und »Kunstgewerbe« nicht kannte;* Zeiten, in denen uns Kunst und Leben wie aus einem Gusse, kraftvoll, breit und sicher angelegt erscheinen, in denen alles Kleinliche und Unbedeutende, alles Disharmonische gleichsam von einem alle Kräfte treibenden, alle Hände bewegenden übermächtigen Instinkt erdrückt ward. Hier haben wir den »*Stil*« in der höchsten Potenz — den volksthümlichen Kultus eines gewissen Schönheitsideals, dessen Bild sich in allen Schichten und in allen Lebensäusserungen der Gesellschaft wiederspiegelt. Und es ist wahrlich kein blosser Zufall, dass gerade die imposantesten Bildungen dieser Art im innigsten Zusammenhange stehen mit jenen religiösen Vorstellungen, welche in einem vielgestaltigen, *mythen- und poesievollen persönlichen Eingreifen* überirdischer

Mächte in die irdischen Geschicke gipfeln. Isis und Osiris — Zeus und Aphrodite, — Jupiter und Venus, — ist der überwältigende grandiose Stil der Egypter, ist der Stil der Griechen und Römer denkbar ohne ihre Tempel? — und sind jene Götter denkbar ohne ihre greifbaren Gestalten und die künstlerische Umgebung, in denen sie verehrt wurden?« [1])

Ueberblicken wir nun die weiten Gebiete der Kunstgeschichte, so gewahren wir, dass der heute von uns so hoch geschätzten künstlerischen Freiheit und dem an sich so lobenswerthen Drange nach unbedingter Natürlichkeit theils äussere, räumliche und praktische Beschränkungen, theils innere, seelische und religiöse, überhaupt ästhetische Rücksichten auferlegt waren. In ersterer Beziehung braucht nur an das Zusammenwirken der schmückenden Künste mit der *Architektur*, der kirchlichen wie profanen, an die Bedingungen der Wohnlichkeit etc. erinnert zu werden. Schon die Gesetze des baulichen Zusammenwirkens, der formellen und farbigen Eurhythmik, die Rücksichten auf die Stoffe, aus denen vernünftiger Weise Wände und Wandbekleidungen bestehen müssen, — all das und anderes beschränkt das einzelne Kunstwerk in räumlicher und technischer Hinsicht, meist auch schon in Beziehung auf den Gegenstand der Darstellung, auf Komposition und Farbengebung. Und nicht minder erheblich sind jene Beschränkungen, welche sozusagen aus dem Sehnen der verschiedenen Kulturepochen hervorgehen. Ja, lebensvoll und überzeugend sollte das Kunstwerk wohl zu

[1]) *Hirth*, Deutsches Zimmer, III. Auflage, S. 28.

allen Zeiten sein — aber oft war es ein tief mysteriöses, überirdisches, ein gewähntes, traumhaftes Leben, das der Künstler seinen Zeitgenossen glaubhaft machen sollte und wollte. Die Natur war immer dieselbe, verschieden waren nur die Hoffnungen und Träume der Menschen. Daraus erklärt sich die Eigenart der Naturauffassung in den verschiedenen Zeiten, erklären sich die auffallenden und oft absichtlichen Entstellungen der nackten Natur, die Demjenigen fast unbegreiflich erscheinen, der mit dem seelischen Leben der betreffenden Kulturepochen nicht vertraut ist.

So müssen wir uns bei der Betrachtung antiker Götterbilder vergegenwärtigen, dass der Künstler eben die Aufgabe hatte, zwar menschenähnliche und lebensvolle, aber gleichwohl überirdische, gewissermassen in unvergänglicher Jugendlichkeit und überlegener Geisteshoheit erstrahlende Gebilde — Mysterien — zu schaffen. Wir bewundern daher an ihnen füglich nicht die virtuose Wiedergabe eines bestimmten Modells, sondern die hohe Intelligenz des Künstlers, der es verstanden hat, *aus tausend Naturbeobachtungen das Feinste und Edelste zu einer »neuen Kreatur« zu fügen.* Aus demselben Gesichtspunkte der Mystik sind die grandiosen Erscheinungen des Erlösers in der Apsis des byzantinischen Domes, sind die meisten künstlerischen Gebilde des Mittelalters zu betrachten, nur mit der Massgabe, dass hier das zielbewusste Naturstudium erst ganz allmählig, insbesondere aber die Kenntniss des Nackten nur sehr kümmerlich zur Geltung kam. Aber auch die Kunst der letzten Jahrhunderte, und zwar nicht blos die religiöse und von der Kirche direkt beeinflusste Kunst, stand unter

dem Banne eines starken idealen Formalismus und zwar ist der Ursprung *dieses*, heute noch immer fortwirkenden Formalismus eigentlich in der Antike zu suchen, — die Italiener seit Mantegna u. A. haben ihn nur vermittelt und vielfach ausgestaltet, da in Italien die Erinnerung an die Antike auch während des Mittelalters nie ganz ausgestorben war.

Es ist wahr, dass unter dem Streben nach stilisirten, konventionellen Gestaltungen schon die richtige *Auffassung* der Natur vielfach gelitten hat — von ihrer *Wiedergabe* ganz zu schweigen! — und dass in dieser Beziehung oft den geistreichsten Werken aus den Perioden der Anfänge oder Wiederanfänge der Kunst eine wunderliche Unbehilflichkeit — wir sagen wohl »Naivetät« — anklebt. Indessen weisen andererseits gerade die Werke *früher* Kunst neben den allersteifsten Stilisirungen stellenweise einen viel derberen und aufrichtigeren Naturalismus auf, als wir ihn in den folgenden Perioden vollendeter Kunst finden.

Wie ist dieser scheinbare Widerspruch zu erklären? Ich möchte es so thun: Jeder gesunde Künstler strebt wohl, mehr oder weniger beeinflusst durch seine Zeit, danach, seinen Gebilden *lebendigen Ausdruck* zu geben. Mag es sich hiebei um natürliches oder phantastisches Leben handeln: Er wird das, was seiner Ansicht nach die überzeugende Kraft hauptsächlich ausmacht und zu steigern vermag — er wird den von ihm entdeckten oder erfundenen *Charakter* hervorheben. Ich betone die Worte »entdeckt oder erfunden«; denn die Natur selbst hat weder Stil noch eigenen Willen, noch Charakter oder wie immer wir das nennen, das *wir* an ihr besonders inter-

essant finden. In der Natur ist Alles gleich viel werth; Blitz und Donner, Blumenduft und Verwesung, Kröte und Helena — alle sind denselben Gesetzen, demselben Wechsel unterworfen. Indem aber der Künstler irgend etwas in den Mittelpunkt rückt oder sonstwie hervorhebt, indem er die gemeine »Deutlichkeit der Dinge« durch ein, wenn auch realistisch angehauchtes Idealbild ersetzt, *thut er der Natur Gewalt an.* Die Photographie, welche man das »Gewissen« der modernen Malerei genannt hat, ist freilich von jeder Uebertreibung frei, aber gerade darum erscheint sie uns so langweilig, so ganz und gar nicht im Stande, selbst auch nur in der Landschaft uns die Kunst zu ersetzen. Von der tollsten Karikatur bis zur fein abgestimmten Waldeinsamkeit — überall macht der Künstler die Natur sich und Denen zurecht, welchen sein Werk gefallen soll. Je geschickter, vorsichtiger und geistreicher dies geschieht — desto grösser der Künstler. Ich möchte sagen: die Art, wie der Künstler charakterisirt, ist zugleich sein eigener *künstlerischer Charakter!* Am höchsten steht aber zweifellos der, der den gebildeten Beschauer über die an der Natur begangene Vergewaltigung wiederum durch Natürlichkeit *hinweg zu täuschen* weiss, was nur dadurch geschehen kann, dass der Künstler das einseitig Hervorgehobene mit dem nebensächlich Behandelten zu einem harmonischen Ganzen verschmilzt. Hier haben wir, im Gegensatze zum rohen Naturalismus, den fein stilisirten Realismus, das ausschliessliche Merkmal hoher Kunstentwickelung. Der »Realismus« ordnet in feiner Abwägung das aus der Natur Entlehnte den künstlerischen Aufgaben unter; je weiter aber die

Aufgabe selbst sich von den Gebilden der Natur entfernt (z. B. in der Architektur und Dekoration), desto mehr tritt der nackte Naturalismus hinter den stilisirenden Realismus zurück.

Es mag zuerst paradox klingen, aber man wird mich doch verstehen, wenn ich sage: Die grosse Verschiedenheit der zahlreichen im Laufe der Kunstgeschichte uns begegnenden künstlerischen Charaktere und Individualitäten ist in erster Linie bedingt durch die *Ungleichheiten* in der Abwägung des Wichtigen und Nebensächlichen, des Richtigen und Falschen, des Gegebenen und Erfundenen, des Natürlichen und Geträumten, — des Positiven und Negativen; — und wenn ich behaupte, dass wir die Eigenart der verschiedenen Künstler mehr noch an dem erkennen, was sie von der Natur — mit weiser Berechnung vielleicht! — *verschweigen* oder *falsch* berichten, als an dem Ungeschminkten, Wahren, Unanfechtbaren. Träten uns überall nur Bilder der letzteren Art gegenüber, so würden wir die Arbeiten der verschiedenen Hände kaum oder nur mühsam unterscheiden können, — während in Wirklichkeit kein allzu grosses Studium dazu gehört, um sofort einen Rafael oder Botticelli, einen Paolo Veronese oder Velasquez, einen Michel Angelo oder Tizian, einen Holbein oder Rubens, einen Dürer oder Rembrandt zu erkennen und zu bestimmen. Ich meine die mit dem Anspruch der *Vollendung* auftretenden Werke, nicht die vorbereitenden Studien nach der Natur; denn wenn auch schon die letzteren die Geistes- und Geschmacksrichtung der einzelnen Meister erkennen lassen, so enthalten sie doch unendlich viel mehr

Gemeinsames aus der Wirklichkeit, als die charakteristisch durchgebildeten selbständigen Schöpfungen.

Es wäre also ein müssiges Unternehmen, ganz im Allgemeinen über das gute *Recht* des Künstlers zu Abweichungen von der Natur eingehend zu debattiren.[1]) Sache der Kunstgeschichte und der Kritik scheint es mir vielmehr zu sein, die thatsächlichen Abweichungen zu konstatiren, zu erläutern und im *einzelnen Falle* mit der künstlerischen Aufgabe zu vergleichen und namentlich zu untersuchen, ob der Künstler in jeder Beziehung seiner Aufgabe *gewachsen* war. Das künstlerische Ingenium ist nahezu unbeschränkt; wer das Zeug dazu hat, der darf die staunende Mitwelt durch Unglaubliches überraschen. Auf diesem Wege wird man nicht nur dem Künstler gerecht werden, sondern auch sich selbst erhöhten Kunstgenuss verschaffen. Und welche Fülle von interessanten Gesichtspunkten thut sich vor uns auf, wenn wir solchergestalt die Kunstgeschichte als *künstlerische Kulturgeschichte* auffassen! Welche lange Reihe von Erscheinungen bietet uns nicht allein schon die Geschichte der Tafelmalerei: von dem streng

---

[1]) Hier sei an ein treffendes Wort Goethes in den »Wahlverwandtschaften« erinnert: »Man ist niemals mit einem Porträt zufrieden von Personen, die man kennt. Desswegen habe ich die Porträtmaler immer bedauert. Man verlangt so selten von den Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert man's. Sie sollen einem Jeden *sein* Verhältniss zu den Personen, *seine* Neigung und Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen; sie sollen nicht bloss darstellen, wie *sie* einen Menschen fassen, sondern wie *Jeder* ihn fassen würde. Es nimmt mich nicht Wunder, wenn solche Künstler nach und nach verstockt, gleichgiltig und eigensinnig werden.«

gefügten, an ernstem heiligem Ort festgebannten und doch alleinherrschenden Altarwerk bis zu den vogelfreien Produkten des allermodernsten »Chickismus« und der Pleinair-Malerei! Mag dann immerhin die Photographie nach der Natur als das Gewissen der Malerei gelten — wenn nur ein jeder dafür sorgt, dass sie ihm nicht zum *bösen* Gewissen wird!

Indessen möge es mir doch gestattet sein, aus meinen Beobachtungen ein paar Schlussfolgerungen zu ziehen, welche, recht erwogen, auch für die Lebenden von Nutzen sein können:

Es ist leichter, den Kenner auf die Dauer durch Naturwahrheit zu befriedigen, als ihm selbst vorübergehend durch frei Erfundenes zu imponiren. Je kühner die Abweichung von der Natur, desto bedeutender müssen die künstlerischen Qualitäten entwickelt sein; das verwegenste Spiel der Phantasie ist nur den grössten Meistern gestattet. Das gilt oder sollte gelten insbesondere von der allegorischen, von der höheren dekorativen und historischen Malerei. Es ist betrübend zu sehen, wie sich mittelmässige Talente und mässige Techniker mit der Lösung von Aufgaben abquälen, für die ein Paolo Veronese oder Rubens gerade recht waren.

Und zweitens: Die Nachahmung tonangebender Künstler ist um so unerquicklicher und gefährlicher, je weiter dieselben in ihrem kühnen Fluge von der Natur *abgewichen* sind. Was bei dem Einen höchstes, von sicherer und origineller Naturbeherrschung getragenes Ingenium war, wird bei dem Anderen zur geist- und herzlosen Schablone. Daher der üble Nebenbegriff des Wortes »Schule« (oder gar »Akademie«!) gerade bei solchen Meistern, welche die Abweichung von der Natur

mit besonderer Virtuosität geübt haben; daher die gründliche Entartung der Kunst, wenn die Künstler nicht blos derselben Zeit und desselben Kulturbodens, sondern von Nation zu Nation sich an die oft nicht einmal richtig verstandenen aussernatürlichen Gebilde glänzender Meister anlehnen. Im grössten Massstabe hat in dieser Beziehung der »Italismus« bei den nordischen Künstlern in jedem der letzten Jahrhunderte grossen Schaden angerichtet, wenn er auch nicht so erkältend und vernichtend gewirkt hat, wie der »Klassizismus« seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts. Auch durch die Nachahmung der Antike werden, um mit Lionardo zu reden, nur »Enkel«, keine »Söhne« der Natur erzeugt. Die schlichteste wie die anspruchsvollste Kunst gedeiht eben am besten, wenn sie auf eigenen Füssen steht und in heimischem Boden wurzelt.

Drittens: Man muss nicht gleich von »Nachahmung« sprechen, wenn die Werke eines tüchtigen Künstlers mit jenen eines Vorgängers gewisse stilistische Aehnlichkeiten aufweisen. Das Salomonische »Alles schon dagewesen« gilt auch für die Malerei; nach fünf Jahrhunderten einer vielgestaltigen Pflege durch Tausende von begabten, erfindungsreichen Jüngern ist es doch natürlich, dass es keine neuen malerischen »Stile« mehr zu entdecken gibt. Nach ewigen Kulturgesetzen finden die Künste zu rechter Zeit ihre »klassischen« Ausdrucksweisen. Man muss also, wenn man künstlerischen Wahlverwandtschaften begegnet, gerechterweise fragen, ob sie einen tieferen Grund haben, ob der Nachfolger seinem Vorfahren aus innerer Nothwendigkeit nachgeht. Das oft missbrauchte Wort »Congenialität« tritt hier in sein Recht.

Und endlich noch Eines: Es ist wichtig, beim Durchwandern unserer herrlichen Pinakothek wie jeder andern Galerie sich immer zu vergegenwärtigen, dass von den zahlreichen Kunstwerken, welche hier fast kaleidoskopisch neben- und übereinander auf unser Fassungsvermögen einstürmen, ein jedes in seiner stilistischen und kulturellen Bedeutung betrachtet sein will. Wir müssen versuchen, jedes Einzelne gewissermassen geistig-optisch zu isoliren, uns zu jedem die ursprüngliche Umgebung und Umrahmung, den Meister und die Frau Meisterin, das heimatliche Jahrhundert hinzu zu wähnen. Vergessen wir bei dem Einen nicht die Kirche, bei dem Andern nicht den fürstlichen Palast, bei dem Dritten nicht die Bürgerstube mit der dunklen Vertäfelung. Vergessen wir auch nicht, dass die Menschen, die sich hier abgebildet finden, nicht blos andere Kleider, sondern auch andere Sitten, andere Anstandsregeln hatten als wir. Und vergessen wir endlich nicht die kleinlichen, unfreien Verhältnisse, unter denen namentlich die älteren Meister als schlichte Handwerker mit unsäglicher Geduld und Bescheidenheit geschaffen haben — geschaffen haben in majorem dei gloriam, ex fundamento, in solidester, umständlichster Technik, mit wenigen selbstbereiteten Farben, in enger Werkstatt, oft ohne Kenntniss des Nackten und der Anatomie, und jedenfalls ohne die stolze Reihe von Vorbildern, die wir heute vor uns sehen, und die, wenn wir sie auch nicht in denselben Manieren nachgeahmt sehen wollen, dennoch unser künstlerisches Empfinden, unseren guten Geschmack befruchten.

Wenn ich mir noch erlauben darf, ein kurzes Wort über die neueste Bewegung in der Malerei sowohl wie in der Plastik zu sagen, so sei es dieses: Die alten Formen sind zwar nicht zerbrochen, aber man sucht sich ihrer zu erwehren; wer sich ihrer dennoch bedienen will, der muss zusehen, ob er sie mit gesundem Kern zu erfüllen vermag. Man hat das Bewusstsein gewonnen, dass die Alten nur in ihrem Geiste verstanden, nicht in ihren Manieren geistlos wiederholt werden sollen. Wir haben das hohle Pathos hassen gelernt. Mit neuer Macht wollen die Worte Dürer's lebendig werden: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reissen, der hat sie«. Grosse *Kunst* ist nicht mehr denkbar ohne grosses *Können!* Die Bewegung ist gesund und daher ehrenwerth, wie jedes Streben nach ureigenem, selbständigen Charakter. Achten wir die Versuche; die Vollendung zur Blüthe, zur Poesie, vielleicht gar zum »Stil« wird folgen. Das Letzte am Anfang zu verlangen, wäre ungerecht.

Das Publikum möge sich Mühe geben, für Altes und Neues in den bildenden Künsten sich tieferes Verständniss anzueignen. Denn wahrlich, mit diesem Verständniss sieht es sehr traurig aus — kommt doch auf zehn Theater- und Konzertbesuche kaum ein einziger Besuch unserer herrlichen alten Pinakothek. Und *wie* werden diese seltenen Besuche meistens abgestattet — »durchgegangen, dagewesen!« Und daheim? Als ob Zeichnen und Kunststudien nicht mindestens so genussbringend und nützlich wären, wie das epidemische Klavierspiel! Denen unserer Mitlebenden aber, denen die Musen bei der Geburt den Kuss der Unsterblichkeit auf die Stirn gedrückt haben,

möchte ich unmassgeblichst etwas mehr Duldsamkeit, etwas weniger Wortgefecht anrathen. Wozu auch der Streit? — »Saatengrün, Veilchenduft, Lerchenwirbel, Amselschlag, Sommerregen, linde Luft! Wenn ich solche Worte singe — braucht es dann noch grosser Dinge, dich zu preisen, Frühlingstag?« — Grosse Zeit will Thaten seh'n:

»Bilde, Künstler! rede nicht!
Nur ein Hauch sei dein Gedicht.«



IV. Malerische Auffassungen und Techniken.

Es ist interessant zu sehen, wie die malerische Auffassung mit der Technik Hand in Hand geht, wie sich beide in ihrer Vervollkommnung gegenseitig steigern und zeitweilig ebenso gemeinsame Rückschritte machen. Unter Technik dürfen wir hierbei freilich nicht blos die *Kenntniss* der Malweisen und der Farbenzubereitungen verstehen, sondern vor Allem die *Geschicklichkeit* zur Anwendung derselben. Die letztere hängt wesentlich von der allgemeinen Richtung des jeweiligen Kunstgeistes ab. Auch wenn das enkaustische Verfahren des Alterthums den späteren Malern bekannt geblieben wäre, würden sie schwerlich im Stande gewesen sein, den rechten Gebrauch davon im Sinne des antiken Realismus zu machen; denn der virtuose Umgang mit Wachsfarben setzte ein Raffinement der Technik voraus, wie es erst durch Tizian der Malerei wiedergegeben worden ist.

A. Das Alterthum.

Zwischen der höchsten Blüthe der althellenischen Malerei und der italienisch-flandrischen Wiedergeburt erstreckt sich ein und einhalbes Jahrtausend. Der Verfall der alten Kunst ging langsamer von statten, als das Aufblühen der neuen; aber der Verfall war so gross, dass diejenigen nicht ganz Unrecht haben, welche überhaupt jeden inneren Zusammenhang zwischen der antiken und der neuen Malerei leugnen.

Das ist indessen doch nur richtig, wenn wir die *Blüthezeiten* in's Auge fassen. Die spezifische Kunst der van Eyck oder Tizians hat mit derjenigen des Zeuxis oder Apelles sicher nichts zu thun. Die Künstler des Mittelalters hatten weder die wissenschaftlichen Vorstellungen von der altgriechischen Malerei, die neuere Forscher uns vermittelt haben, noch waren ihnen etwa erhaltene Meisterwerke bekannt; selbst die mehr dekorativen Malereien, die später in den Ruinen entdeckt wurden, haben erst seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts einigen Einfluss auf die, nun schon vollkommen »fertige« Malerei der Renaissance ausgeübt (»Grottesken«). Gleichwohl hatte es auch in den Zeiten des tiefsten Verfalls immer »Maler« gegeben, und gewisse Fertigkeiten und technische Kenntnisse waren niemals ganz verloren gegangen, sie waren eben nur in dem Maasse »heruntergekommen«, wie die malerische Auffassung selbst. Die hohe Kunst der Alten war den Blicken der Nachkommen entschwunden, aber der göttliche Funke war »latent« geblieben, und unserer Phantasie steht es frei, nach der Lehre des Atavismus in Giotto und Rafael

leibhaftige Ururenkel des Hofmalers Alexanders des Grossen zu erkennen.

Da wir die *erhaltenen* Reste (in Pompeji, Rom etc.) der griechisch-römischen Nachblüthe fast durchweg nur als Werke von Künstlern zweiten und dritten Ranges ansehen dürfen, und da in der Kaiserzeit die damals noch wohlbekannten Werke der grossen altgriechischen Maler etwa in ähnlicher Weise gefeiert wurden, wie wir heute die Malerei der Renaissance preisen, so dürfen wir wirklich annehmen, dass die grossen Griechen eine unserem Cinquecento mindestens nahekommende Höhe realistischer Darstellungskunst erreicht hatten. Auch die schriftlichen Ueberlieferungen scheinen dies zu erhärten. Wenn wir auch von den Anekdoten — von den Trauben des Zeuxis, dem Vorhang des Parrhasios, dem Pferde des Apelles [1]) u. a. — absehen, so geben uns manche Berichte den unzweifelhaften Beweis von ihrer geradezu auf Illusion abzielenden Realistik. So wird dem Pausias nachgerühmt, dass er das Gesicht der aus einer Glasschale trinkenden Methe genau so malte, als ob man es durch das Glas hindurchscheinen sähe; er soll es auch, wie berichtet wird, verstanden haben, »dem Schatten aus sich selbst Rundung zu geben.« Ein klassischer Zeuge, Plinius, rühmt dem Parrhasios namentlich die subtile Modellirung der Konturen nach; »denn«,

---

[1]) Zeuxis soll Weintrauben so täuschend gemalt haben, dass die Vögel daran zu picken suchten; Parrhasios einen Vorhang so täuschend, dass sein Nebenbuhler versuchte, ihn von dem Bilde zu entfernen; Apelles ein Reiterbild Alexanders so naturwahr, dass Pferde beim Anblick desselben zu wiehern begannen.

so sagt er, »die Extremität muss sich in sich abrunden und so verlaufen, dass sie noch etwas hinter sich verheisst und selbst das verräth, was sie verbirgt.« Hier haben wir also in antiker Umschreibung das *stereoskopische Sehen*, von dem bald die Rede sein wird. Eine Malerei, die solche Kritik ertrug, war nicht mehr gobelinartige Flächenbelebung, war nicht blos kolorirte Zeichnung, sondern auf die Fläche hingezauberte Plastik.

Die Versuchung liegt nahe, eine Parallele zwischen der Entwickelungsgeschichte der antiken und derjenigen der neueren Malerei zu ziehen. Man könnte Polygnotos mit Giotto, Apollodoros mit Hubert van Eyck, Parrhasios mit Lionardo, Pausias mit Tizian, Apelles mit Rubens, — man könnte die jonische Schule mit der florentiner, die sikyonische mit der venezianischen Schule vergleichen u. s. w. Auch für die späteren landschaftlichen und erotischen Richtungen liessen sich Anklänge in unserem 17. und 18. Jahrhundert unschwer auffinden. Aber alle solche Vergleiche würden uns kein klares Bild von dem Werden, Blühen und Vergehen der antiken Kunst geben, die doch ganz andere religiöse, politische, soziale, vor Allem andere stilistische und technische Voraussetzungen hatte.

Im Grossen und Ganzen dürfen wir wohl annehmen, dass die altgriechischen Meister, an deren vollendetem, edelstem Formalismus ohnehin nicht zu zweifeln ist, es in der malerischen Auffassung sicher mit den Meistern der Renaissance hätten aufnehmen können. Als Zeichner und Komponisten müssen sie unübertrefflich gewesen sein. Gefehlt hat ihnen

vielleicht — aber wer könnte das sicher behaupten! — die intime atmosphärische Stimmung, die Luft- und Duftperspektive, wie sie namentlich bei den späteren Niederländern zur Erscheinung gekommen ist und wie sie überhaupt nur bei virtuoser Entwickelung der Oeltechnik erreichbar erscheint. Zu welch sicherer und freier Charakterisirung auch kleinere Meister es in der vorchristlichen Zeit gebracht haben, dafür sprechen die unlängst in der Oase Fajjũm aufgefundenen Todtenporträts. Wie müssen nun gar die berühmten Porträts eines Apelles »gewirkt« haben! Wenn uns berichtet wird, dass er Philipp und Alexander »unzählige Male« gemalt habe, so denken wir unwillkürlich an Tizian oder van Dyck. Neben den religiösen (für uns »mythologischen«) Stoffen waren auch die Allegorie, das Stillleben, das Thierstück und selbst das, was wir etwa »Genre« nennen würden, von den antiken Malern gepflegt. Die grossen Odysseelandschaften in der vatikanischen Bibliothek (erst 1848—50 ausgegraben) geben den Beweis, dass die Alten auch der Landschaftsmalerei in einer wunderbaren Weise mächtig waren — und doch sind diese isolirten Beispiele nur erst Werke von dekorativem Charakter. Nach kunstgeschichtlicher Analogie können solche Arbeiten nur der Abglanz grösserer, höchster Meisterwerke gewesen sein.

Die *Technik* der berühmten griechischen Meister war bei Wandgemälden wohl von den späteren Fresco- und Wassermalereien nicht wesentlich verschieden. Für Tafelbilder auf Stein, Gypsmasse und Holz ward fast ausschliesslich eine Art Temperatechnik angewandt. Die umständliche »enkaustische«

Malerei,[1]) die man lange Zeit für die wichtigste antike Maltechnik gehalten hat, scheint doch nur in beschränktem Maasse und gerade von den berühmtesten Malern selten angewandt worden zu sein. Sie kam überhaupt erst seit Pamphilos für kleinere Tafelbilder in Aufnahme. Wenn man der Wachsmalerei des Alterthums etwa die Rolle zuerkannt hat, welche in der modernen Malerei die Oeltechnik spielt, so ist das zum Mindesten stark übertrieben. Die Wachsfarben hatten zwar, geschickt aufgetragen und eingebrannt, einen eigenen sammtartig weichen Schmelz, aber ihre unumgänglich stark pastose Anwendung steht in schroffem Gegensatz zur Oeltechnik, welche gerade dem dünnen, lasurartigen Auftrag ihre ersten Triumphe und ihre hohe Entwickelung verdankte.

Die antiken Techniken verloren nach und nach ihre Feinheiten, ihren künstlerischen »Witz«, wenn ich so sagen darf, in dem Maasse, als die alten freien malerischen Auffassungen durch die strengen, verknöcherten Typen der sogenannten »christlichen

---

[1]) Man weiss jetzt endlich ziemlich genau, wie sie gemacht wurde. Das Wachs wurde durch Zusatz von Soda in einen weichen, duktilen Brei — sozusagen in »Schmierwachs«, das im Alterthum »punisches Wachs« genannt wurde — verwandelt, der mit den betreffenden Farbenpulvern gemischt und mit Hilfe gezahnter und dergl. Instrumente auf das Holz etc. gestrichen wurde. Also eine sehr pastose, übrigens umständliche Malerei. Das »Einbrennen«, die Enkaustik, dieser Bilder bestand einfach darin, dass die mit den Wachsfarben bemalte Fläche durch Nahehalten von glühendem Eisen oder dergl. stark erwärmt wurde, wodurch die verschiedenen Farbenauftragungen sich inniger mit einander verschmolzen und das Ganze einen mehr emailartigen Charakter annahm.

Kunst« verdrängt wurden. Die antike Kunst ging zu Grunde, weil sie — heidnisch war! Ein unglückseliges Quiproquo, an dem die europäische Kultur über ein Jahrtausend gelitten hat.

Dass die gelehrte Kunstgeschichte [1]) die altgriechischen Malerfürsten verherrlicht, obschon wir nicht das Glück haben, uns an ihren Werken zu erfreuen, das ist als einer der schönsten Triumphe des wahren Humanismus zu bezeichnen Wir verehren ihre Schatten, da wir ihr Licht nicht mehr leuchten sehen.

B. Das Mittelalter.

Die Malerei des frühen Mittelalters war im Wesentlichen *kolorirte Zeichnung;* und zwar war es weder bei der Konturirung, noch bei den Farbengebungen in erster Linie auf Naturtreue abgesehen, vielmehr wollte man nur *sinnbildliche Flächenbelebungen* schaffen. Das gilt sowohl von der Ornamentirung der Handschriften durch Miniaturen, als von der dekorativen Wandmalerei und von den gewebten Bildern, und selbstverständlich in noch höherem Grade von den Mosaiken. Waren schon die strengen, steif charakterisirenden Umrisse nicht auf eigentliche Modellirung, auf sanfte Licht- und Schattenabgrenzung, auf perspektivische Wirkung berechnet, so genügte andererseits zur Andeutung der Lokalfarben eine dürftige Farbenskala. Die Illusion wurde hier überall nur angeregt, nicht bildlich gegeben; der Phantasie der Beschauer blieb das Meiste zu thun übrig.

[1]) Wann endlich wird uns *H. Brunn,* der Verdienstvollste, mit seiner griechischen Kunstgeschichte beglücken?

Diese Phantasie aber war bei den Menschen der finsteren Jahrhunderte des Mittelalters weder eine sehr kunstförderliche noch auch nur kritische. War die religiöse Kunst der Griechen auf die Vergötterung menschlicher Schönheit gerichtet gewesen, so war es nun die Aufgabe der Künstler, der »Abtödtung des Fleisches« bildlichen Ausdruck zu geben. Bezeichnend für die Unfreiheit der mittelalterlichen Kunst ist die schon auf das Ende des 5. Jahrhunderts zurückzuführende Sage, dass einem Maler, der dem Christuskopf die Züge Jupiters verliehen, zur Strafe beide Hände verdorrt seien. Von einer innigen, lebensvollen Erfassung des Menschen »wie ihn Gott erschaffen hat« war durch das ganze Mittelalter hindurch keine Rede, noch weniger von einer Idealisirung der nackten Wirklichkeit. Darin aber beruht jeder höhere malerische Aufschwung. Die blühende Schönheit wurde fast absichtlich unterdrückt; sie war ebenso gewiss vorhanden, wie das Talent zu ihrer Darstellung, aber gerade der Künstler musste ihr aus dem Wege gehen, wollte er nicht mit dem verknöcherten Zeitgeist in gefährliche Konflikte gerathen. Nur hässliche Leiber durften auf der Höllenfahrt erscheinen, während die Himmlischen durch wallende Gewänder züchtig verhüllt waren und selbst unter der Hülle nichts verrathen durften, was an die Freuden dieser Welt erinnert hätte.

So hatten sich denn die mittelalterlichen Maler — meist mehr Handwerker als Künstler — darauf zu beschränken, jener frommen Innerlichkeit Ausdruck zu geben, die uns übrigens, vielleicht gerade des Gegensatzes zu unseren Lebensanschauungen wegen, als kunstgeschichtliche Erscheinung so

sympathisch berührt. Es ist noch nicht die herbe Jungfräulichkeit des Südens und die milde Jungfräulichkeit des Nordens, die uns später als Frühlingsboten einer neuen Kunstentwicklung entgegentreten; das eigentliche Mittelalter ist ganz und gar kindliche Unterwürfigkeit, klösterliche Entsagung, — Furcht des Menschen vor sich selber!

Erst im 14. Jahrhundert beginnt in der Malerei wieder ein mehr realistisches, individualisirendes Streben sich zu regen. Es ist schwer, die Uebergänge und die bewegenden Einflüsse mit wenigen Sätzen zu kennzeichnen. In Italien hatte zwar schon in der Zeit der sogen. »Protorenaissance« (13. Jahrhundert) Niccolo Pisano in der Plastik ganz und gar antike Vorbilder in's Leben zurückgerufen, aber die Malerei (Cimabue, Duccio) blieb unberührt davon noch in den Geleisen der »byzantinischen Manier«. Das Zeitalter der Dante, Petrarca und Boccaccio brachte aber den grossen *Giotto*, der, wie es im Decamerone heisst, »ein solches Genie war, dass nichts in der Natur war, was er nicht so abgebildet hätte, dass es nicht nur der Sache ähnlich, sondern vielmehr diese selbst zu sein schien.« Aus diesem Lobe, das an das Pferd des Apelles erinnert, ersehen wir nur, wie bedeutend den Zeitgenossen der Fortschritt gegen alles früher Geleistete erschien. Nach unseren heutigen Begriffen ist auch bei Giotto weder in der Zeichnung, noch in der Farbe ein irgendwie vollendeter Naturalismus oder auch nur Realismus zum Durchbruch gekommen, wohl aber gab er zum ersten Male seinen Gestaltungen inneres geistiges Leben, seinen Gruppen Handlung und Bewegung. Unter der Gunst seines Klimas, seiner Archi-

tektur und seines geistigen und öffentlichen Lebens sah Italien im 14. Jahrhundert die al fresco-Wandmalerei zu beträchtlicher Höhe sich entfalten, nun eine wesentlich neue, nationale, auch von der Antike nicht direkt abgeleitete und überhaupt kaum nachweisbar beeinflusste Kunstübung. Dennoch können wir in ihr, wie in der gleichzeitigen Tafelmalerei nur erst eine *Vorstufe* der modernen Malerei erblicken; stellt doch Cennino Cennini, der Schulenkel und literarische Repräsentant Giotto's, die unbedingte und fortgesetzte *Hingebung an einen einzigen Meister* als Haupterforderniss auf, wodurch seine Verherrlichung des Naturstudiums (vgl. oben S. XVI) doch zum Theil illusorisch wird. Das Zunft- und Handwerksmässige, der sichere Besitz der Maltechnik erschien eben den italienischen Malern des 14. Jahrhunderts immer noch wichtiger, als die Freiheit der künstlerischen Anschauung.

C. Fresco- und Temperamalerei.

Die *Frescomalerei* [1]) wurde so ausgeführt: Zuerst erhielt die Mauer einen sorgfältig vorbereiteten Bewurf. Auf dieser Fläche wurden die Umrisse des Bildes mittelst Quadratnetzes von der Skizze übertragen. Dann wurde die Fläche stückweise mit einem zweiten Bewurfe, dem eigentlichen Malgrunde versehen, und zwar immer nur so viel auf einmal, wie der Maler an einem Tage fertig bemalen konnte. Auf diese Weise

[1]) Ein paar Fragmente italienischer Frescomalerei finden sich im Cabinet 18 der Pinakothek.

konnten sich die Farben mit dem nassen Malgrunde innig verbinden, mit ihm förmlich zusammenwachsen. Wenn auch noch auf der getrockneten Fläche — al secco — das Eine oder Andere angebracht werden konnte (z. B. Vergoldungen, Aufhöhungen), so waren doch grössere Aenderungen ausgeschlossen, der Künstler musste also seiner Sache vollkommen sicher sein. Zum Malen wurden die von den Künstlern selbst mühsam zubereiteten Wasserfarben genommen, ähnlich wie wir sie heute noch zum Aquarelliren verwenden, lediglich mit Wasser oder Milch angemacht; nur für das Malen auf dem *trockenen* Grunde wurden sie, um auf die Dauer festzuhalten, mit einem Bindemittel versehen, und zwar war nun im 14. Jahrhundert fast allgemein an die Stelle der zähen, harzigen byzantinischen Bindemittel das Eigelb (auch Eiweiss) oder eine Mischung von Eigelb mit Feigenmilch und dgl. getreten. Man nannte diese letztere Malweise in Italien *Tempera* — von *temperare*, d. i. so viel wie mässigen, verdünnen, mischen. In Deutschland bediente man sich statt des Eigelbs in der Regel des Leimwassers, daher der Name Leimfarbenmalerei. Auch Honig soll dies- und jenseits der Alpen vielfach als Bindemittel benutzt worden sein.

Die *Tafelbilder* wurden fast ausschliesslich in solcher Temperamalerei ausgeführt. Auf die gut ausgetrockneten und sorgfältig zusammengefügten Holztafeln — in Italien meist aus Kastanien- oder Pappel-, in Oberdeutschland aus Fichten-, in Niederdeutschland aus Eichenholz — wurde der aus geschlemmter, mit Leimwasser angemachter *Kreide* bestehende *Malgrund* ziemlich dick, meist in mehreren Schichten, auf-

getragen.[1]) Auf die Glättung und Festigung dieses Grundes wurde grosse Sorgfalt verwandt. Er hatte den grossen Vortheil, dass namentlich die hellen Farben nur sehr dünn und lasurartig aufgetragen zu werden brauchten, indem der Malgrund selbst als leuchtender Grundton mit benutzt werden konnte. Auch für die Konservirung der Gemälde hat sich dieses Verfahren trefflich bewährt, weil der weisse Kreidegrund die aufgetragenen Farben nicht angreift und verändert. Die richtige Benutzung des weissen Malgrundes hat mit der Frescomalerei allerdings die lästige Voraussetzung, dass der Künstler schon beim Beginn seiner Arbeit über die Zeichnung und die Farbengebungen vollkommen im Klaren sein muss. Der Beschaffenheit dieses alten Malgrundes, welcher im Wesentlichen bei der italienischen Tafelmalerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, bei der nordischen bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts und ausnahmsweise auch noch später angewandt wurde, sind hauptsächlich der eigenthümliche Schmelz, die Leuchtkraft und die Farbenreinheit der alten Bilder zuzuschreiben. Er ist so wichtig, dass die Kunstgeschichte Veranlassung hat, von den »Meistern des weissen Malgrundes« zu sprechen im Gegensatze zu den spätern

[1]) Die Annahme, dass die Holztafeln *in der Regel* zunächst mit einem aufgeleimten Leinwandüberzug und *dann* erst mit dem Malgrunde versehen worden seien, beruht wohl auf Irrthum. Wohl aber wurden häufig die Fugen der Holztafeln mit Leinwandstreifen, der besseren Haltbarkeit wegen, beklebt. In diesem Sinne ist wohl auch die Anweisung bei Cennino Cennini Cap. 114 zu verstehen. Hier ist überall nicht von Kreide, sondern von fein zubereitetem Gyps die Rede.

Meistern, welche sich eines nicht kreidigen, dunklen (rothen, etc.) Grundtones bedienten. Ich komme darauf noch zurück.

Indessen gerade mit Rücksicht auf die eben geschilderten Vortheile des polirten Kreidegrundes war die Temperamalerei doch nur ein mangelhafter Behelf, weil sie die *Lasur* nur in sehr beschränktem Masse zulässt. Die in Temperamanier aufgesetzten Farben wirken schon bei verhältnissmässig dünnem Auftrag deckend, trocken, undurchsichtig, woran auch der nachträgliche Ueberzug mit Wachs oder Firniss nicht viel ändert. Zur Erzielung zarterer Abtönungen und Schattirungen musste man seine Zuflucht zu kleinlicher Strichelei und Tüpfelei oder zu Mischungen mit neutralfarbigen Pigmenten nehmen. Eine stark *pastose* Malerei, wie sie bei heutigen Anwendungen der Temperatechnik beliebt wird, entsprach aber weder dem Geschmack der Zeit, welche auf saubere, glatte und emailartige Arbeit Werth legte, noch auch dem damaligen Können der Künstler, welches vielmehr auf die höchste Entwickelung der Lasur gerichtet war. Wenn ich oben die Malerei des frühen Mittelalters *kolorirte Zeichnung* genannt habe, so kann man nun zwar sagen, in der Folge — d. h. etwa im 14. bis 15. Jahrhundert — habe dieselbe in Italien grosse Fortschritte gemacht, — aber der Löwenantheil dieser Fortschritte liegt doch eben auf dem Gebiete der Zeichnung als solcher, nicht auf dem der Koloristik. Wenn wir uns vergegenwärtigen, wie in Italien seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts die Linienperspektive, die Anatomie und überhaupt die formale Seite der Malerei sich entwickelte, welche Höhe, ja welche Hoheit unter dem Eindrucke der dichterischen, wissenschaftlichen

und humanistischen Bestrebungen der Epoche die *zeichnerische* Komposition und der Realismus des Konturs erreicht hat, so kommen daneben die *koloristischen* Fortschritte kaum in Betracht. Der Grund für diese Erscheinung liegt nun freilich zum Theil auch in den theoretisch-spekulativen Neigungen der Italiener jener Zeit; kaum minderwichtig aber erscheint mir das Beharren bei der mittelalterlichen Temperatechnik, welche eine virtuose Entwickelung der *Lasur* nicht gestattete. Für den strengeren Stil der immer noch tonangebenden Wandmalerei mochte jene Technik genügen, nicht aber für die Tafelmalerei, welche den höchsten farbigen Realismus anstreben darf. Bei der äusserst beschränkten Skala verwendbarer Farbstoffe war aber damals die Lasur das nächste und unumgängliche Mittel zur Erzielung einer wirklich »malerischen« Darstellung, in der die Farbe als das sinnlich Auffallendere auf mindestens gleich hoher Stufe steht, wie der Kontur. Zu einer anderen, die Lasur ersetzenden farbigen Charakteristik war die damalige Zeit überhaupt noch nicht reif.

D. Die Gebrüder van Eyck.

Der Tafelmalerei durch vollendete Anwendung *durchsichtiger Lasuren mit Hülfe öliger Bindemittel* neue Bahnen eröffnet zu haben, — dieses grosse Verdienst gebührt zwei Niederdeutschen, den Brüdern *Hubert und Jan van Eyck,* zu Anfang des 15. Jahrhunderts. Die Vortheile der Oelmalerei bestehen hauptsächlich darin, dass die Farben sowohl auf der

Palette wie auf dem Bilde Nass in Nass gemischt bezw. vermalt werden können und dass das Oel nicht nur sehr dünnen Farbenauftrag zulässt, sondern den verschiedenen Farbenschichten auch eine relative Durchsichtigkeit, ein gewisses Leuchten aus der Tiefe gestattet. Ein Nachtheil des Oeles ist, dass seine eingetrockneten Rückstände eine gewisse Trübung erfahren und auch die Farbstoffe selbst, die einen mehr, die anderen weniger, verändert werden (Nachdunkeln). Es ist hier nicht der Ort, der älteren, unbefriedigenden Versuche in Oelmalerei zu gedenken und die Frage aufzuwerfen, ob man sich im Norden nicht schon vorher bei der Bemalung von Holzfiguren der Oelfarben (auf geschliffenem Kreidegrund) bedient hatte; hier genügt es zu konstatiren, dass schon in den Händen der, freilich auch als Künstler hochbegabten Erneuerer der Oeltechnik die Tafelmalerei sofort einen ganz anderen Charakter annahm. Ihre Stärke lag eben nicht blos in der Kenntniss dieser Technik, sondern in der energischen, umsichtigen Anwendung derselben — d. h. in ihrer ausserordentlichen Geschicklichkeit und in dem eifrigen Streben nach *malerischer* Wirkung.

Während gleichzeitige Italiener im Theoretischen und im Schönheitsformalismus) den Brüdern von Maaseyck überlegen waren, entwickeln die Letzteren nun auf einmal eine Farbenpracht und koloristische Modellirung, die alles Südliche weit übertrifft. Waren und blieben die Italiener ihnen in der linearen, d. h. gezeichneten Perspektive weit voraus, so dürfen die van Eyck's recht eigentlich als die Begründer der farbigen, d. h. der Licht- und Luftperspektive gelten. Mit

einer geradezu bewundernswerthen Bildungskraft ziehen diese Meister im Laufe ihrer Thätigkeit die letzten Konsequenzen, die in ihrer Zeit überhaupt denkbar sind: sie erheben die *Malerei* zur Hauptsache, zuerst bei ihnen hört das Gemälde auf, nur eine kolorirte Zeichnung zu sein, — sie zeichnen farbig, sie charakterisiren malerisch! Gesichter und Hände, Haare, Pelz, Sammet und Linnen, Metall, Stein, Gräser und Baumschlag, ja die Luft selbst wussten sie in ihrer Stofflichkeit farbig wiederzugeben, Schatten und Reflexlichter erhielten durch sie naturwahre koloristische Stimmung. Das Wichtigste aber, was ihnen mit Hülfe der neuen Technik gelang, und was meines Erachtens bisher kaum betont worden ist, war: dass sie ihren Gestalten eine dem *stereoskopischen Sehen* entsprechende farbige Plastik zu geben, dass sie, wo es nöthig war, an die Stelle des scharfen Konturs den weichen Uebergang zu setzen verstanden.

E. Die stereoskopischen Effekte.

Für die Bezeichnung des »stereoskopischen« Sehens haben wir kein deutsches Wort, es sei denn »körperhaftes« Sehen; auch die Kunstgeschichte erzählt uns nicht viel von einer besonderen, auf die Wirkungen desselben gerichteten Erkenntniss. Dennoch ist es von der grössten Wichtigkeit und bildet ein hervorragendes kunstgeschichtliches Kriterium. Wir brauchen nur einen üppigen Baumschlag oder eine Krystallflasche, in der sich andere Gegenstände spiegeln, oder einen reich ge-

falteten Sammet- oder Atlasstoff oder endlich in nächster Nähe ein menschliches Antlitz längere Zeit erst mit einem Auge, dann mit beiden Augen anzusehen. Haben wir schon im ersteren Falle die sichere Perspektive der Linien und die genaue Zeichnung der Farben wie auf einer glatten Tafel vor uns ausgebreitet, so tritt im letzteren Falle sofort eine eigenthümliche Fibration hinzu: das Nahe tritt mehr vor, das Entferntere mehr zurück, Alles gewinnt plastisches Leben, wir begreifen die Perspektive nicht mehr blos aus Erfahrung und mit unserem Verstande, sondern wir *fühlen sie sinnlich.* Dazu gesellt sich ein wunderbares Ueber- und Durcheinander, gewissermassen ein Zusammenschwingen zweier ganz ähnlicher und doch verschiedener Ansichten, das am Besten an dem Beispiel mit der Krystallflasche klar wird: hier sehen wir mit dem linken Auge allein die Glanzlichter und Spiegelungen an anderen Stellen, als wir sie mit dem rechten allein sehen, mit beiden Augen aber betrachtet, vereinigen sie sich zu einer einzigen, viel lebendigeren, fast oscillirenden Erscheinung. Andrerseits erhalten alle plastischen Gegenstände, namentlich aus einiger Nähe betrachtet, an den Stellen, wo sie sanft rundlich umgebogen sind, schummerige Zeichnungen: wir sehen mit jedem der beiden Augen gewissermassen ein wenig »um die Ecke«. In Folge der Verschiedenartigkeit des Sehapparates ereignen sich hierbei merkwürdige Unterschiede der Auffassung. So zeigt mir z. B. mein linkes, weitsichtiges Auge das Entfernteste sehr scharf, aber in auffallend kühlem Tone, während ich mit dem rechten, kurzsichtigen Auge Alles wie durch einen Schleier, aber in wärmerer Beleuchtung

sehe; die nahen Umbiegungen erscheinen mir links weicher, rechts schärfer, die entfernten Umbiegungen aber rechts weicher, links schärfer; eine die verschiedene Sehkraft beider Augen ausgleichende Brille erhöht nun zwar das Scharfsehen, nimmt mir aber den malerischen Reiz, der gerade aus der ungleichen Anlage beider Augen resultirt. Aehnlich mag es manchem Maler ergehen und ergangen sein, und so dürften sich manche eigenthümliche Auffassungen erklären, für welche nicht ein Jeder dasselbe sinnliche Empfinden hat.

Während der Zeichner sich in der Regel damit begnügen kann, die Linearperspektive wiederzugeben, hat der Maler ausserdem die schwierigere Aufgabe, auch die stereoskopischen Schwingungen auf die glatte Fläche hinzuzaubern. Hierbei hat er aber mit dem Umstand zu rechnen und zu kämpfen, dass der Beschauer, eben wieder in Folge des uns Allen gemeinsamen stereoskopischen Sehens, immer das als *glatte* Fläche erkennt, was in Wirklichkeit solche ist. Der Künstler wird also seine Effekte zu verstärken, zu übertreiben suchen, um der Illusion des Beschauers zu Hülfe zu kommen; er wird in den Lichtern und Schatten, in den schummerigen Konturen und reliefgebenden Aufhöhungen so weit als möglich gehen, um uns das, was wir in der *Natur* mühelos körperlich begreifen, auch auf dem *glatten Bilde* plastisch erscheinen zu lassen. Wie sehr beim Beschauen eines Bildes das beidäugige Sehen illusionstörend wirkt, können wir am Besten ermessen, wenn wir das Bild mit *einem* Auge, durch die hohle Hand, betrachten; in diesem Falle vollzieht sich nämlich der umgekehrte Prozess: wenn uns die Natur, ein-

äugig gesehen, wie ein flaches Bild erschien, so nimmt im Gegentheil das einäugig angesehene Bild natürliche Plastik an; das sinnliche Gefühl der glatten Fläche verschwindet alsbald, wir wähnen eine einäugig betrachtete Wirklichkeit vor uns zu haben und lassen die stereoskopischen Effekte des Bildes ungeschmälert auf uns einwirken. Nun erst heben sich Vorder-, Mittel- und Hintergrund plastisch von einander ab — die geistige Arbeit des Malers mit allen nothgedrungenen Uebertreibungen der Linear- und Luftperspektive kommt uns zum vollendeten Bewusstsein. Aehnlich, wenn auch physiologisch anders zu erklären, wirkt die Betrachtung von Gemälden durch einen Spiegel oder durch einen Operngucker; die besten Dienste aber müsste ein (noch zu konstruirendes) Instrument leisten, durch das wir die Bilder mit beiden Augen, aber unter ein und demselben Winkel betrachten könnten, ein »Antistereoskop«. Solches Betrachten von Bildern ist keineswegs blos eine kritische Spielerei, — für das Kunstverständniss ist es vielmehr vom höchsten Interesse. In dem, von den meisten Malern vielleicht nur instinktiv befolgten Streben nach stereoskopischem Ausdruck finde ich die wesentliche Erklärung für eine ganze Reihe von Vortragsweisen und Manieren — des Sfumato bei Lionardo da Vinci, des Helldunkels bei Peter de Hoogh wie bei Rembrandt, der Dunkelmalerei der späten Italiener etc.

F. Die nordischen Meister vom Kreidegrund.

Doch kehren wir zu den Vätern der Oelmalerei, den beiden *van Eyck* zurück. Ihre merkwürdige Durchbildung der Oellasur zu malerischen Effekten im grösseren Stil hatte zunächst keine eigentliche »Schule« zur Folge. Ihre niederländischen Nachfolger im 15. Jahrhundert, namentlich *Rogier van der Weyden, Dirk Bouts, Hans Memlinc* haben zwar die Oeltechnik beibehalten und in mancher Hinsicht vervollkommnet, ja in den kleinsten Figuren, den Gesichtern und Harnischen, den Geräthen und Stoffen, den Blumen des Vordergrundes etc. leisten sie zum Theil unübertroffene, höchst liebenswürdige Kabinetsstücke realistischer Durchbildung; aber der grosse malerische Wurf der van Eyck (speziell Hubert's, wenn es richtig ist, dass *er* die grossen Figuren des Genter Altars gemalt hat) scheint verloren gegangen, sie verfallen in's Kleinliche, Zierliche, die grossartig erfasste Luftperspektive der Brüder von Maaseyck weicht einer gleich minutiösen Behandlung des Vorder- und Hintergrundes, als ob nun der erstere durch die Lupe, der letztere durch ein Fernrohr beobachtet und stückweise genau wiedergegeben wäre. Die stereoskopisch-malerischen Effekte zeigen sich im Einzelnen, nicht in der Gesammtauffassung. Die stilistisch kleinliche Richtung der späteren nordischen Gothik mag an dieser Entwickelung der Malerei die Hauptschuld tragen. Erst Quentin Massys und seine oberdeutschen Zeitgenossen, die Dürer und Holbein, machen sich von der Miniatur los.

Auch die Niederrheinischen, speziell die Kölnischen Meister des 15. Jahrhunderts bedienen sich fast durchweg der Oeltechnik. Aber abgesehen davon, dass sie statt der von den van Eyck's eingeführten landschaftlichen Hintergründe den alten Goldgrund[1]) beibehalten — eine Reminiscenz der geschnitzten Altarwerke —, womit sie auf die schönsten malerischen Reize, auf die entfernte Luftperspektive etc. verzichtet haben, scheint es, als ob sie die ersten Untermalungen in Tempera ausgeführt und die Oeltechnik nur zur Vollendung benutzt hätten. Ein ähnliches Verfahren dürften auch die oberdeutschen Maler bis auf *Dürer, Grünewald* und die *beiden Holbein* vielfach beobachtet haben. Bei den Figuren der beiden Baumgartner von Dürer (Kat. No. 241 und 242) lässt sich dies deutlich erkennen. Wir können uns das Verfahren so vorstellen: nachdem die Konturen des Bildes genau auf den weissen Kreidegrund gebracht waren, wurden die einzelnen Partien in ihren Lokaltönen mit den entsprechenden Wasserfarben in gleichmässiger Anlage kolorirt, aber sehr leicht und dünn angelegt, worauf dann, nachdem dieselben gut eingetrocknet waren, die Ausmodellirung der Lichter und Schatten und der feinen Details in Oelfarben erfolgte. Es war dies nicht blos eine Erleichterung, die eine raschere Vollendung ermöglichte, sondern auch die Klarheit der Farbengebungen

---

[1]) Bei den betr. Bildern der Pinakothek steckt der ursprüngliche, fein polirte Goldgrund meistens unter einer viel späteren, schlecht ausgeführten Nachvergoldung, welche den Bildern viel von ihrem alten Reiz nimmt. Die sorgfältige Beseitigung der letzteren wäre sehr wünschenswerth.

wurde erhöht, da die ohne Oel ausgeführten lichten Untermalungen dem Nachdunkeln nicht so sehr ausgesetzt sind.

Ueberhaupt sind die Sauberkeit und Vorsicht, mit der diese alten nieder- und oberdeutschen Meister vorgingen, nicht genug zu bewundern. Schon die Zubereitung der Pigmente war eine äusserst sorgfältige; die Skala derselben war keine so reiche, wie heute, wo der »chemische Verstand« für die Maler sucht und findet, aber andrerseits waren die »köstlichen Färblein« der Alten um so haltbarer in ihrer Leuchtkraft, und zu manchem ist das Recept leider verloren gegangen. Charakteristisch für die Oelgemälde der Frühzeit ist es, dass wir an ihren Lasuren nur selten die Spuren des Pinsels erkennen können, sie sind wie in Email gegossen. Sicherlich wurden die Lasuren häufig mit den Fingern und den Ballen der Hand verrieben. Breit und pastos hingelegte Pinselstriche gewahren wir kaum da, wo gewisse schlecht deckende Farben behufs Erzielung dunkler Tinten sehr dick aufgetragen werden mussten. Auch die Konturen, die Zeichnungen der Haare, der Wimpern etc. sind so subtil, dass wir eher an Zauberstifte, als an den prosaischen Pinsel denken.

Sehr nahe liegt die Frage, ob die oft so überraschend lichten Bilder dieser Periode, namentlich soweit sie Landschaftliches darstellen, *unter freiem Himmel* entstanden seien? Vergegenwärtigen wir uns aber die unsägliche Sorgfalt und Langwierigkeit ihrer Durchführung, so erscheint bei den wechselnden Witterungsverhältnissen des Nordens die Bejahung jener Frage doppelt bedenklich. Wird uns doch berichtet, dass manche der alten Meister, um jede Staubfaser von ihrem Werke

fernzuhalten, bei der Arbeit geölte Papiermäntel getragen haben! Viel plausibler erscheint mir, dass sie den Himmel und das Grüne direkt von ihrem Fenster aus beobachteten. Auch das Gedächtniss war bei ihnen ein mächtiger Faktor, da sie in naiver Weise den Mangel aktueller Studien durch Phantastisches zu ersetzen gewohnt waren. Glaubhafter ist die Pleinairmalerei bei manchen frühen Italienern, z. B. *Botticelli*, *Filippo Lippi* u. a., bei denen nicht blos das Klima des Landes, sondern auch die Gewohnheit der Frescomalerei im Freien dafür spricht. Bei den Nordischen suche ich die Erklärung der Helligkeit anderswo: Nicht oft genug kann meines Erachtens betont werden, dass die wunderbare Lasurtechnick der Deutschen und Niederdeutschen im 15. und 16. Jahrhundert auf den weissen, aus der Tiefe leuchtenden Malgrund aufgebaut ist. *Die Kreide ward ihr rocher de bronze, der den Jahrhunderten getrotzt hat und noch trotzen wird.* Wie wir noch heute fast jede Aenderung (Pentimento) der Vorzeichnung durch die hellen Lasuren hindurch erkennen, so können wir mit der Lupe in der Hand die durchsichtige, ehrliche, geduldsame Arbeit der lieben alten Meister in allen ihren Stadien verfolgen — vorausgesetzt, dass wir sie in ihrer ursprünglichen Reinheit vor uns haben, befreit von dem entstellenden »Gallerieton,« der von Vielen für die ehrwürdige Patina der Jahrhunderte gehalten wird, in Wirklichkeit aber nichts ist als eine Kruste von Schmutz und vergilbtem Firniss, vielleicht gar von schlechten späteren Uebermalungen. Wer diesen Dreck für werthvoll hält, der stellt sich auf die Stufe der Kleinen, die in jedem Schornsteinfeger einen veritablen Wüstensohn erblicken.

G. Rubens und die Späteren.

Manchen wird es vielleicht verwundern, wenn ich nun die Behauptung aufstelle, *dass auch noch die grossen niederdeutschen Meister des späteren 16. und des 17. Jahrhunderts ihre Farbenherrlichkeit vorwiegend der geschickten Benutzung des Kreidegrundes verdanken.* Diese Idee kam mir zuerst zu voller Ueberzeugung, als im Jahre 1887 die von Meister Hauser so glücklich wiederhergestellte Holbein'sche Madonna aus Darmstadt im grossen Rubenssaal der Pinakothek vorübergehend ausgestellt war. Die schönsten »Italiener« der Nachblüthe würden in diesem Farbenkonzert unterlegen sein, während *Holbein* und *Rubens*, so unendlich verschieden sie auch sonst sein mochten, in der Energie und Leuchtkraft ihrer Farben sich vollkommen die Waage hielten. Ob sie auch neben einem ächten *Hubert van Eyck* bestanden hätten? Jedenfalls spielen, das wurde damals sehr klar, ein paar Jahrhunderte für die Haltbarkeit *solcher* Technik keine Rolle. Nun müssen wir allerdings, wie schon oben angedeutet, das Prinzip von der individuellen Geschicklichkeit unterscheiden; bei Rubens noch mehr als bei den Früheren. Zu seiner Zeit war schon ein Jahrhundert hindurch von den grossen Italienern der Pinsel mit so grosser Virtuosität und — Nonchalance geschwungen worden, dass in der That ein ganz hervorragendes Können, ja eine Art von Selbstbeherrschung dazu gehörte, um dem weissen Kreidegrund im Sinne der Alten gerecht zu werden. Rubens hat dies gethan, ohne auf gewisse effektreiche Praktiken der italienischen Pinselführung zu verzichten; ja man

könnte seine Technik eine geistvolle Vermählung altflandrischer Gebundenheit mit Tizianischer Freiheit nennen; die Sicherheit und Kraft, die er hierbei entwickelt, sind so gross, dass auf ihn mehr als auf jeden anderen — *Tizian* selbst natürlich ausgenommen — das Wort passt: *ex ungue leonem*, »aus der Klaue erkenne den Löwen!«

Die niemals übertroffene Schönheit der Incarnation bei Rubens, der fast magische Schimmer, den er seinen sehr realistisch, ja materiell gebildeten Frauenkörpern zu geben gewusst, kommt in der That aus der Tiefe des Malgrundes. Wohl hat auch *Rubens* für die Schattenpartien und gewisse Modellirungen des Fleisches graue, grünliche, bläuliche, bräunliche und röthliche Untermalungen angewandt, aber alles ist äusserst subtil und dünnflüssig behandelt und in den Lichtpartien bedurfte es oft nur zarter Lasuren und Pinselverreibungen, um das intensivste Leuchten zu erzielen. Es ist der Mühe werth, sich das mit der Lupe in der Hand recht klar zu machen. Der Umstand, dass Rubens' Holztafelbilder zumeist einen wärmeren, goldigen Ton haben, während seine Gemälde auf Leinwand bedeutend kühler, in silberigem Lichte erscheinen, ist nach Hauser's Ansicht darauf zurückzuführen, dass der Meister im ersteren Falle den rein weissen Kreidegrund benutzte, während er im letzteren Falle den Grund — vielleicht um ihn auf Leinwand haltbarer zu machen — noch mit einem lichtgrauen Oelanstrich versah. Es kann aber auch sein, dass dieser graue Grund den Zweck hatte, den in wärmeren Tönen aufgetragenen Lasuren jene mysteriöse perlmutterartige Stimmung zu geben, welche Tizian

auf umgekehrtem Wege erzielt haben soll, wovon weiter unten die Rede sein wird.

Die Holztafel ist überhaupt günstiger für die volle Verwerthung des Kreidegrundes, als die Leinwand, schon weil der starke Holzkörper einen dickeren Auftrag des Grundes erträgt. Auf Leinwand kann der Kreidegrund naturgemäss nur dünn aufgetragen und nicht fein abgeschliffen werden, die Textur der Leinwand scheint durch und die Farben können darauf nicht so emailartig erscheinen.[1]) Das wusste Rubens sehr wohl, und obschon er durch seinen langen Aufenthalt in Italien mit den bequemeren Praktiken der Italiener sehr vertraut war, hat er doch selbst bei verhältnissmässig grossen Bildern (die

[1]) Noch ein anderer Umstand, auf den mich *Al. Hauser* aufmerksam gemacht hat, sei hier erwähnt. Wenn man geschabte Kreide oder Gyps mit Oel mischt, bleibt die Substanz nicht (wie bei der Mischung von Oel und Kremserweiss) *weiss*, sondern sie nimmt eine halb durchsichtige, trüb-glasige Färbung an, etwa wie Buchbinderkleister. Je dicker, je sorgsamer polirt und länger der Gypsgrund eingetrocknet ist, desto besser widersteht er solcher Verbindung mit dem Oel der Farben. Daher die grössere Leuchtkraft der solid vorbereiteten alten Holztafel. Auf Leinwand kann der Kreidegrund nur sehr dünn aufgetragen werden, ein dicker Grund würde zerspringen und abblättern. Ist nun dieser dünne Kreidegrund überdies vor der Bemalung nicht fest und trocken geworden, so tritt die Versulzung mit dem Oel der Farben sehr bald ein, wodurch die Leuchtkraft der Kreide wesentlich beeinträchtigt wird. Es entsteht auf dem Bilde ein *trübes Medium;* auf dunklem Grunde haben die trüben, neutralfarbigen Medien die Tendenz zum Kühlen, Blauen (die Luft des Himmels und vor entfernten Bergketten); vor dem leuchtenden Tagesgestirn erscheint die Luft desto mehr roth, je grösser beziehungsweise tiefer die Luftschicht ist.

Pinakothek hat solche bis zu 2½ Meter Höhe, resp. Breite) den viel schwieriger herzurichtenden Holzgrund anscheinend mit Vorliebe angewandt.

Aber nicht Rubens allein, auch *Jan Brueghel, van Balen, Snyders, van Dyck, Brouwer, Teniers, Jordaens,* ferner die Holländer *Rembrandt, Frans Hals, Peter de Hoogh, Terborch,* die beiden *Ruisdael, van Goyen, Wouwerman, Mieris, Dov* u. v. A. haben den weissen Malgrund mit mehr oder weniger grossem Erfolg in ihre malerischen Berechnungen gezogen. Die Klarheit in den Tiefen und im Helldunkel, welche wir noch heute an den Niederländern des 17. Jahrhunderts so hoch schätzen, wäre *ohne* den weissen Grund längst verschwunden. Manche freilich, wie Rembrandt, haben seine Wirkung auf die Jahrhunderte hinaus durch Ueberhäufung von braunen etc. Lasuren und Pasten wesentlich beeinträchtigt; andere haben selbst bei kleineren Bildern der Leinwand den Vorzug vor der Holztafel gegeben, und überdies die Kreidegrundirung zu dünn genommen oder sonstwie vernachlässigt, wodurch namentlich Darstellungen mit zarten Zeichnungen in den Schattenpartien an Feinheit und dauerhafter Klarheit sehr leiden mussten.

H. Die frühe italienische Oelmalerei.

Eine von den geschilderten durchaus verschiedene Entwicklung hat die *italienische Technik* durchgemacht.

Als die Brüder van Eyck ihre farbenglühenden Oelgemälde schufen, um 1410 bis 1440, war die italienische

Malerei noch ganz in den Traditionen der Fresco- und Temperatechnik befangen. Aber freilich sehen wir die florentiner Maler jener Zeit — sie sind für den Süden noch mehr bahnbrechend, wie die Flandrer für den Norden — auf dem Wege zu einer nationalen Kunstentfaltung, welche ein paar Menschenalter später weltbeherrschend werden sollte. Während das am gothischen Kunsthimmel des Nordens wunderbar leuchtende Zwiegestirn der Brüder von Maaseyck kaum beachtet ward, strahlte in Florenz schon die Morgensonne der Renaissance, erwärmend und alles künstlerische Wachsthum mächtig befruchtend. Ich muss hier der Versuchung widerstehen, zu fragen, was die flandrische Kunst schon damals der Welt geworden wäre, wenn das tapfere Volk der Artevelde, auf welches dereinst Dante und Petrarca bewundernd und hoffnungsvoll geblickt, nicht durch französisch-burgundische Zwingherrschaft in seinem freien Fluge gelähmt worden wäre.[1]) In Florenz wenigstens gedieh die Kunst in der Luft der Volksfreiheit. Nicht an Talent sind die *Masolino* und *Masaccio,* die *Fiesole* und *Ghirlandajo,* die *Fra Filippo* und *Filippino Lippi* ihren nordischen Kollegen überlegen, auch nicht an Innigkeit der Naturauffassung und des religiösen

[1]) Mehrfach, auch von Crowe und Cavalceselle, ist das Zusammenschrumpfen der niederländischen Kunst zur Zeit der Frührenaissance auf das Conto der *österreichischen* Herrschaft gesetzt worden; aber man sollte nicht vergessen, dass das Haus Oesterreich doch nur die burgundische Wirthschaft cum beneficio inventarii übernommen hat. Jan van Eyck starb 1440, aber erst 1477 kam Flandern durch Heirat an Oesterreich. Uebrigens fällt das Wirken der Quentin Massys, Gerard David, Patinir und Luc. v. Leyden in die Jugendzeit Karl's V.

Gefühls, wohl aber erscheinen sie uns bedeutender als Träger eines in's Grosse und Erhabene strebenden öffentlichen Geistes. Und während die flandrische Kunst selbst in der engeren niederdeutschen Heimath zunächst ein fast kümmerliches Dasein fristet, zieht zur selben Zeit der florentiner Kunstgeist mächtige Kreise und breitet sich bald über die ganze italienische Kulturwelt aus.

Lässt sich für die merkwürdig fertige, in gewisser Beziehung nie übertroffene Malkunst der beiden van Eyck kein irgendwie ebenbürtiger Vorgänger nachweisen, so sehen wir nun in Florenz über ein halbes Jahrhundert lang sehr hervorragende Künstler auf das Ziel: die Erreichung eines *vollendeten malerischen Ausdruckes* für ihren hochentwickelten, vornehm stilisirten Realismus, hinarbeiten. Es wäre falsch, wollte man annehmen, dass eine dem Sinne des Florentiner Quattrocento angemessene malerische Auffassung *erst* durch die Oeltechnik nach Italien gekommen sei. Man braucht nur die wenigen Bilder, welche die Pinakothek von *Filippino Lippi* und von dem eigenartig modernen *Sandro Botticelli* besitzt (Kat.-Nr. 1008—1010), oder aber gar das kleine ferraresische Madonnenbild (Nr. 1023) zu betrachten, um sich schon an diesen, keineswegs den eklatantesten, Beispielen zu überzeugen, wie weit man in Italien zuletzt die spröde Temperatechnik zu malerischen Effekten zu steigern verstanden hatte. Auf den ersten Blick erscheinen uns diese Bilder wie in Oel gemalt, nur etwas kühl im Ton, aber klar in den Lichtern und Tiefen, von strenger, aber doch lebensvoller Modellirung, die Luftperspektive ist neben derjenigen der

Linien fast schon gewonnen. Sehen wir genauer zu, so erkennen wir, mit welcher unsäglichen Geduld und Sorgfalt jene mässigen Effekte erreicht wurden: Unter der Lupe lösen sich die weichen Uebergänge in Tausende feiner Striche und Punkte auf! Gerade diese Mühsal ist der beste Beweis, dass die malerische Empfindung bereits entwickelt, ja in reicherem Maasse vorhanden war, als sie bei der Unbehülflichkeit der Mittel zum Ausdruck kommen konnte. Hier *musste* die rettende, erlösende Technik erscheinen: die Saat war reif, es fehlten nur die Schnitter.

Die kritische Frage, ob und inwieweit in der Uebergangszeit die Oeltechnik zur Uebermalung von Temperafarben angewandt worden, mag hier unerörtert bleiben.[1]) Ich vermuthe, dass das oft genug vorgekommen ist. Giebt doch schon Cennino Cennini zu Ende des 14. Jahrhunderts Anweisungen, wie man sammt- und pelzartige Stoffe durch Oellasuren (auf Tempera) naturwahr darstellen könne. Für

---

[1]) Einige meinen, dass in Florenz schon seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts *selbständige*, aber wenig befriedigende Versuche in Oelmalerei (auch auf Wandmalerei angewandt) gemacht worden seien. Andere glauben, dass den Florentinern das flandrische Verfahren zwar frühzeitig, aber unvollkommen bekannt geworden. Gewiss ist aber, dass sehr bedeutende Florentiner Maler die Oeltechnik so lange ablehnten, bis sie in Venedig in ihrer ganzen Vollendung gewürdigt ward. Vergleiche über diese Frage und über die Künstler, die als früheste Oelmaler in Florenz genannt werden, *Crowe und Cavalcaselle:* Gesch. d. altniederl. Malerei (Springer) S. 210 ff., und Gesch. d. italien. Malerei (Jordan) die Abschnitte über Piero della Francesca, Pietro Perugino u. a.

die ausgesprochene Vermuthung sei beispielsweise auf die drei Temperabilder des Florentiners *Domenico Ghirlandajo*, die um 1480—90 entstanden sein mögen — No. 1011 bis 1013 des Katalogs — hingewiesen. Der grüne Mantel z. B. auf No. 1012 ist ganz zweifellos in Oel gemalt. Auch das oben angeführte ferraresische Madonnenbildchen ist vielleicht mit Oellasuren übergangen. Derartige Verwendungen des Oels über und neben Tempera scheinen in Venedig weniger vorgekommen zu sein, als an anderen Orten, wie insbesondere Florenz, wo man nicht sofort in den Vollbesitz der flandrischen Technik kam.

In unserer Zeit der internationalen Kunstausstellungen erscheint es uns kaum begreiflich, wie die nach körperhafter Modellirung strebenden italienischen Meister ein halbes Jahrhundert hindurch ohne sichere Kenntniss der flandrischen Malweise bleiben konnten. Der Vermittler war *Antonello da Messina,* der um 1465 in Neapel ein im Besitze des Königs Alphons befindliches Gemälde Jan van Eyck's gesehen haben und davon so begeistert gewesen sein soll, dass er sich selbst nach Flandern aufmachte und (vielleicht bei Rogier van der Weyden) die Oelmalerei studirte, und zwar gründlich studirte Antonello's erhaltene Gemälde, namentlich einige Porträts (das schönste im Louvre) zeigen in der That den Vollbesitz der flandrischen Technik. In dem farbenlustigen Venedig, wo er sich bald nach 1470 niedergelassen, fand die neue Malweise rasch Eingang: bei *Gentile* und *Giovanni Bellini, Vivarini, Carpaccio* u. A. Um die Wende des Jahrhunderts aber ist sie Gemeingut der italienischen Maler; ja, die nun

beginnende sogenannte »Blüthezeit« der italienischen Malerei ist ohne die flandrische Malweise undenkbar.

Auf dem Worte »Malweise« mag der Nachdruck liegen. Denn allerdings war es im Anfang nicht blos die Mischung der Farben mit Oel, sondern ebenso die geschickte Benutzung des weissen Kreidegrundes, welche der italienischen Malerei, koloristisch und technisch genommen, so sehr zu Statten kam.[1]) Es muss dies betont werden, da selbst das gebildete Publikum vielfach die irrige Meinung hegt, die grossen Italiener jener Zeit seien lichtscheue Dunkelmänner gewesen, ein Irrthum, der wohl hauptsächlich dem heutigen Zustande der meisten ihrer erhaltenen Bilder zuzuschreiben ist. In manchen Galerien, so in Florenz, Paris — Gottlob nicht in München! — hängen diese Bilder meist da, als hätten sie eben erst eine künstliche Räucherung im Schornstein durchgemacht: auf dem ohnehin stark vergilbten Firniss sitzt eine dicke Kruste von Russ- und Staubatomen. Dieser das wahre Gesicht der alten Meister entstellende Ueberzug wäre in den meisten Fällen, falls nur die Bilder sonst »gesund« sind, leicht zu entfernen[2]), ja für

---

[1]) Ein besonders drastisches Beispiel auf einem Bilde von *Perugino* (Nr. 1035 der Pinakothek), wo unter einem breit angelegten, röthlichgelben Gewand der Kreidegrund mit allen Strichen der Vorzeichnung deutlich hervorleuchtet. Noch auffallender an dem im Vordergrund dieses Bildes liegend dargestellten Jesuskind.

[2]) Unter einem »gesunden« alten Bilde versteht man ein solches, dessen Grund und Farbenbestand weder durch klimatische Einflüsse, noch durch schlechte Behandlung, Reinigung etc. angegriffen ist. Die Entfernung des Schmutzes geschieht durch sorgfältiges Waschen mit Seife, den vergilbten Firniss kann man auf trockenem Wege durch

ihre Erhaltung wäre das sogar nützlich; statt dessen konservirt man ängstlich die lügnerische Patina, ja noch mehr: Tausende von schmutzgetreuen Copien verbreiten und bestärken den Irrthum, dass die Alten eine so närrische Vorliebe für braune Sauce gehabt haben. Ist aber der Schleier entfernt, so lachen uns lichtblauer Himmel und helle, zarte Fleischtöne entgegen, und wir sehen zu unserer Ueberraschung, dass die »braunen« Italiener bei aller Grandezza, bei allem Formalismus doch grosse Freunde der Natur und ihres bezaubernden Lichtes waren. Nun erst staunen wir über den Reichthum ihrer farbigen Modellirung. Angesichts mancher Bilder der goldenen Frühzeit, 1470 bis 1510, auch der ersten Arbeiten Rafaels, denken wir unwillkürlich an eine altitalienische Vorschrift: der Maler solle sich in einem geschlossenen Hofe unter einem schützenden Zeltdach an die Arbeit machen, sein Modell aber so setzen, dass es unter freiem Himmel sei. Das Modell also plein air, das Gemälde beschattet — die Pleinairmalerei in der höchsten Potenz!

Sind nun auch die Ausdrücke »ammorbidare» (die Töne verschmelzen) und »sfumare, sfumato« (in rauchartigen Tönen

---

Verreiben mit feiner Asche, oder auf nassem Wege durch eine Spirituslösung (je $^1/_3$ Weingeist, Terpentinöl und Leinöl) oder dergl. entfernen. Da aber bei solcher Reinigung sehr leicht nicht nur der alte Firniss, sondern auch feine Lasuren der Malerei selbst mit weggehen, so ist vor der Vornahme solcher »Restaurationen« durch Laien zu warnen. Schwieriger sind natürlich die Fälle, wo Theile des Bildes zerstört oder durch falsche Hände übermalt sind. Ein schlechter Restaurator kann in einem Jahre mehr verderben, als zehn tüchtige Maler in zehn Jahren gut gemacht haben.

malen) in der italienischen Malersprache älteren Datums, so verdankt das eigentliche »Helldunkel« seine brillante Ausbildung auf italischem Boden doch erst der Oeltechnik. Die ersten Venezianer darin übertreffend, ging der gewaltige *Lionardo da Vinci* vor, der die neue Technik sogar auf Wandgemälde anwandte, ein fataler Umstand, der wohl die Zerstörungen an seinem »Mailänder Abendmahl« mit herbeigeführt haben mag. (Auch *Seb. del Piombo* war für die Wandmalerei in Oel sehr eingenommen und verfeindete sich desshalb mit *Michelangelo).* Dagegen ist Lionardo's Mona Lisi oder Joconda (jetzt im Louvre, in der Pinakothek eine Copie No. 1043) ein wahrer Triumph des feinsten »sfumato«. Der liebenswürdige *Andrea del Sarto* aber ist geradezu der Begründer der rosigen Holdseligkeit in Clair-obscur; vielleicht mehr als alle anderen hat er gezeigt, zu welcher Innigkeit eines durchaus italienischen farbigen Vortrags sich die nordische Malweise eignet.

Aber gerade in dem über das Natürliche hinausgehenden Kultus der weichen Uebergänge und des frappanten Gegensatzes zwischen Hell und Dunkel, d. h. in der *starken Uebertreibung der stereoskopischen Effekte* lag eine Gefahr für die im Süden mit so viel Genialität erfasste flandrische Technik. Nach kaum 20—30 jähriger Blüthe derselben sehen wir die italienischen Maler andere Wege gehen: das Verfahren wird ihnen zu mühsam und langweilig, sie geben die zarten Lasuren mehr und mehr auf und werden pastos, nicht blos in den Tiefen, sondern auch in den Lichtern. Die Wendung lässt sich sogar bei ein und demselben Meister verfolgen: man

vergleiche z. B. in der Pinakothek die beiden Madonnen *Rafaels:* die Madonna Tempi (No. 1050) aus der florentiner, und die Madonna della Tenda (No. 1051) aus der römischen Periode des Meisters. Zwischen beiden Arbeiten liegt ein Zeitraum von nicht ganz einem Jahrzehnt, und doch welcher Unterschied in der Technik! Dort noch die sorgliche Bescheidenheit und Feinheit des Vortrags, die wir u. A. aus seinem Sposalizio in der Mailänder Brera kennen, — in der Madonna della Tenda aber schon der »vielbeschäftigte« Meister, der sich mit den umständlichen Praktiken der Niederländer nicht mehr aufhalten konnte oder wollte. *Rafael* starb 1520, nur 37 Jahre alt; hätte er das Alter des sechs Jahre vor ihm geborenen *Tizian* erreicht, so würden wir wohl auch an ihm noch manche Wandlungen erfahren haben.

I. Tizian und die Späteren.

Es würde hier zu weit führen, die Geschichte der italienischen Maltechnik in's Einzelne zu verfolgen. Von besonderem Interesse wäre dies bei den Venezianer Meistern seit *Ant. da Messina* und den beiden *Bellini*. Denn in Venedig hat sich seit dem Ende des 15. bis in's vorige Jahrhundert recht eigentlich das Leben der italienischen Farbenherrlichkeit von der Wiege bis zum Grabe abgespielt. Standen die oben genannten Meister bezüglich ihrer Malweise, unbeschadet ihrer sonstigen Eigenart, ganz und gar auf »flandrischem« Boden, so können wir schon bei ihren ersten Nach-

folgern, dem »grossen« *Giorgio (Giorgione)*, bei *Palma Vecchio* und *Lorenzo Lotto* — auch bei dem Parmesaner *Corregio* — den beginnenden malerischen Stil des 16. Jahrhunderts konstatiren, der dann in *»Tizian dem Grössten«* seinen Vertreter par excellence findet. Tizian hat wohl nie flandrisch im strengen Sinne des Wortes gemalt; aber wie bei *Giorgione* und *Palma Vecchio*, so ist auch bei ihm in seiner ersten Periode der Farbenauftrag noch dünnflüssig, weich, decent, er malt noch in Tönen, wenn auch schon stellenweise pastos,[1]) und erst allmälig schreitet er in der Emanzipation von der alten Tradition weiter fort, bis zur unbedingten Herrschaft des

---

[1]) Ueber Tizian's *früheste* Malweise sagen Crowe und Cavalcaselle (»Tizian«, deutsche Ausgabe von Jordan) mit Hinblick auf die, vielleicht noch *vor* 1500 gemalte »Kleine Madonna« des Belvedère zu Wien: »Wir sehen uns einem Stile gegenüber, der in die Kunstweise der Venezianer des 15. Jahrhunderts zurückführt, ohne uns einen bestimmten Maler jener Periode in's Gedächtniss zu rufen. Er erinnert an Bellini, an Carpaccio und Palma Vecchio, der allgemeine Eindruck, den er hervorbringt, ist aber der einer schon ziemlich selbständigen, wenn auch noch jugendlichen malerischen Originalarbeit. . . Er kopirt mit geduldiger Treue Zufälligkeiten in Gewebe und Muster der Stoffe, zeichnet und entwickelt die Fleischformen mit sicherem Blick für die Bewegung, . . und gibt der Oberfläche eine Glätte, welche viel Uebung im Kampfe mit den technischen Schwierigkeiten bekundet. . . Die Sauberkeit und Reinheit des Umrisses und der Oberfläche scheinen von Bellini herzustammen, die Glätte und perlartige Blüthe des Ganzen ist anscheinend ein Erbtheil von Palma. Noch lässt sich aber kein Versuch entdecken, durch Verschiedenheiten der Striche und der Durcharbeitung das Fleisch, die Kleidung und den Boden zu unterscheiden.«

Pinsels und zur souveränen Verachtung des emaillirten Kreidegrundes.

Giorgione, der zweite und einflussreichere Lehrer Tizian's, der gewissermassen den Uebergang von der älteren (Bellinischen) zur neueren (Tizian'schen) Malweise repräsentirt, soll gesagt haben, »*Tizian* sei schon im Mutterschoosse ein Maler gewesen.« Von der grossen Meinung, die man von dem Malerfürsten schon zu seinen Lebzeiten — schon 20 Jahre vor seinem Tode — hatte, giebt ein berühmter Zeitgenosse [1]) Zeugniss: ».. Ja, nur Tizian allein gebührt der Ruhm eines wahrhaft vollendeten Colorits; ein Ruhm, der selbst im Alterthume keinem Einzigen erreichbar ward, der aber ganz sicher allen Neueren mehr oder weniger abgesprochen werden muss. Denn er allein geht gleichen Schritt mit der Natur, so dass jede seiner Gestalten voll Bewegung, lebenstreu und förmlich greifbar ist. Tizian bietet in seinen Schöpfungen keine überflüssigen Kunststücke, wohl aber eine entsprechende Charakteristik der Farbentöne; keine affectirten Ausschmückungen, wohl aber die Würde eines Meisters; keine Härte, wohl aber das Zarte und Weiche der Natur. In seinen Werken *kämpfen und scherzen die Lichter stets mit den Schatten*, und sie nehmen ab und verlieren sich genau in derselben Weise, wie dies in der Natur der Fall zu sein pflegt.«

Bei Tizian ist nun dieses Abnehmen und Sichverlieren der Lichter und Schatten nicht mehr das starke »Sfumato« Lionardo's

---

[1]) *Lodovico Dolce* in seinem »Aretino, oder Dialog über Malerei«, nach der Ausgabe von 1557 in's Deutsche übersetzt von Cajetan Cerri. (Wien, 1871; Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. II.)

und Andrea del Sarto's, vielmehr ist die ganze Malerei in einen allgemeinen Ton gesetzt, der zwar die einzelnen Figuren lebendig hervortreten lässt, aber das Ganze wie mit einem magischen Zauber zusammenhält; wir meinen das Bild durch eine starke Luftschicht zu sehen. Das Detail der Malerei ist nicht auf die Betrachtung aus allernächster Nähe berechnet; der glatte, emailartige Vortrag ist aufgegeben. Aber das scheinbare Chaos von farbigen Flecken, Pinselstrichen und merkwürdigen Verreibungen gewinnt sofort die denkbar höchste Farbenharmonie, wenn wir das Bild aus der rechten Entfernung betrachten. Was uns vorhin als virtuose Willkür erschien, das bewundern wir nun als Ergebniss der sorgsamsten Ueberlegung und Geschicklichkeit. Alles in Allem: Ein Sieg höchster Intelligenz über hergebrachte Manieren. *Tizian's* Kunstgeist geht in seiner malerischen Auffassung auf. Für *beide* gelten Burckhardt's (Cicerone) Worte: »Der göttliche Zug in Tizian besteht darin, dass er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glückselig und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig; allein Keiner löst sie mehr so ruhig, so anspruchslos, mit einem solchen Ausdruck der Nothwendigkeit. In ihm war diese Harmonie eine prästabilirte, um einen philosophischen Terminus in einem besonderen Sinn zu brauchen. Alle äusseren Kunstmittel der Schule besass er wohl in einem besonders hohen Grade, doch erreichen ihn Mehrere im ein-

zelnen Fall. Wesentlicher ist immer seine grosse Auffassung, wie wir sie eben geschildert haben.«

Eine klare Darlegung der Malweise Tizian's geben zu wollen, wäre ein äusserst schwieriges Unternehmen. Zwischen seinen ersten berühmten Meisterwerken, z. B. der »Himmlischen und irdischen Liebe« (Rom, Galerie Borghese), und seiner »Dornenkrönung«, welche unsere Pinakothek zu besitzen das Glück hat, liegt ein Zeitraum von gut 70 Jahren! Und in dieser langen Zeit hat der grosse Mann niemals auf seinen Lorbeeren ausgeruht, ist er immer fortgeschritten, immer jung geblieben, hat er sich immer mehr verfeinert, auch seine Malweise immer mehr durchgeistigt. Was das zuerst genannte Werk anbelangt, so sagte mir Franz Lenbach, der es so schön copirt hat (Galerie Schack), dass es ihm unmöglich gewesen sei, die delikate und komplizirte Technik Tizian's genau zu erkennen, geschweige denn sich anzueignen. Solche »Unnachahmlichkeit« bildet in der That einen hervorstechenden Charakterzug seiner Malweise. Dennoch lässt sich vielleicht Etwas festhalten, was dem Verständniss seines Vortrags zur Richtschnur dienen kann: Tizian's Werke, namentlich die späteren, haben einen gewissen perlmutterartigen, kühlen Ton, der aber gleichwohl mysteriös warm erleuchtet ist.

Es scheint nun, dass dieses warme Leuchten aus der Tiefe kommt, während die dünn und mit grosser Beweglichkeit aufgetragenen Lokalfarben die kühle Stimmung abgeben. Auf dem in Lenbach's Besitz befindlichen, nicht ganz vollendeten Tizian'schen Porträt Philipp's II. (siehe weiter unten S. 87, Anmerkung), aber auch auf Bildern der Pina-

kothek lässt sich denn auch erkennen, dass der Meister den, auf der Leinwand nur schwach aufgetragenen und daher nicht geglätteten, weissen Kreidegrund zunächst mit einer *sehr dünnen hellrothen Lasur* übergangen hat. Auf dieser warmen, fast feurigen Lasur entstand dann das eigentliche Farbengedicht — das Spiel der »kämpfenden und scherzenden Lichter und Schatten«, hier durchsichtig, dort deckend, scheinbar leicht hingeworfen und doch auf das Allerfeinste erwogen. Wenn das richtig ist [1]), so haben wir also bei Tizian den umgekehrten Fall wie bei den Niederdeutschen: während bei den letzteren der *Grund* kühl (weiss, bei den Späteren wie Rubens oft, bei van Dyck fast immer perlmuttergrau) ist und die Wärme vorwiegend durch die Uebermalung erreicht wird, lässt Tizian die Wärme von unten — wie das Blut unter der Haut — auf die kühlere Uebermalung wirken. Im einen wie im anderen Falle kommt selbstverständlich alles auf die Geschicklichkeit an. Dass die Tizianische Weise dem »Farbendichter« grössere Freiheit gestattet,

---

[1]) Diese Ansicht stützt sich theils auf die Untersuchung leicht mit Deckfarben angewischter Stellen durch die Lupe, theils auf folgende Beobachtung: Tizianische Leinwandbilder lassen, gegen das Sonnenlicht gehalten, an wenig pastosen Stellen in der Regel einen rothen Schein erkennen. Das letztere kann aber freilich auch eine Folge der Verschmelzung des dünnen Kreidegrundes mit dem Oel sein. (Vgl. die Anmerkung oben S. LXII). Wir hätten in diesem Falle ein »trübes Medium«, das, gegen die Sonne gehalten, roth erscheint, ähnlich wie die tiefe Atmosphäre bei Sonnenauf- und Untergang oder ein gegen die Sonne gehaltenes geschwärztes Glas vorwiegend nur die rothen Strahlen durchlässt.

ist erklärlich; wenn Rubens, dem sie sehr wohl bekannt sein musste, dennoch bei der alten Gepflogenheit seiner Landsleute blieb, so mögen es vorwiegend Rücksichten auf die Haltbarkeit der Stimmung gewesen sein, da die Farbengebungen eines Gemäldes um so mehr vor Veränderungen gesichert sind, je unmittelbarer sie mit dem weissen Grunde in Verbindung stehen, und je haltbarer der weisse Grund selbst ist.

Diese neue »liberale« Malweise hatte freilich, zumal in der Hand eines Titanen, wie *Tizian*, grosse Vortheile gegenüber der alten »konservativen«. Wer auf gut flandrisch schafft, der muss schon vor Beginn der Arbeit ganz genau wissen, *was* er malen will und — wird. Zeichnung und Farbengebung müssen schon vorher klar und deutlich vor seiner Seele stehen; da giebt's kein Schwanken, kein Aendern, so wenig wie beim Bildhauer, wenn er einmal anfängt den Marmorblock zu punktiren. Der Flandrer arbeitet seine Gestalten gewissermassen aus dem weissen Grund farbig-reliefartig heraus, während der spätere Italiener, unbekümmert um den Grund, so lange pastose Striche und Schichten übereinander häuft, bis das Bild ihm genügt. Ohne ein positives und sicheres »Können« ist im ersteren Falle überhaupt nichts zu erwarten — wogegen im letzteren Falle schon glückliche Begabung allein zu interessanten Leistungen befähigt. Musste im ersteren Falle eine lange Lehr- und Gehülfenzeit der Meisterschaft vorausgehen, so begünstigt die italienische Malweise in gewissem Sinne den Dilettantismus. Diese Gefahr ward schon zu Tizian's Zeiten erkannt; in Dolce's »Aretino« wird erzählt, dass, nachdem sich der Neid gelegt und man

in Venedig die neue Tizian'sche Malweise zu bewundern begonnen hatte, »sich alle Maler darauf verlegten, dieselbe nachzuahmen, *aber, da sie nicht auf der Höhe standen, auf allerlei Irrwege geriethen.*« Hier sehen wir also einen ähnlich verhängnissvollen Einfluss wie bei *Michelangelo*, der seinerseits durch seine bestrickenden, kraftstrotzenden Gebilde auf dem Gebiet des Formalismus, der Composition und Phantasieperspektive dieselbe Revolution hervorbrachte, wie gleichzeitig Tizian auf dem Gebiete des malerischen Vortrags. In den Händen grosser Meister freilich, wie *Bordone*, *Tintoretto* und *Paolo Veronese* ward die »freie« Maltechnik zum gefügigen Werkzeug raschlebiger, genialer Bravour und ermöglichte zugleich die höchste quantitative Fruchtbarkeit.

In der That ist denn auch die grössere Nachfrage nach Bildern, nach kirchlichen wie profanen, das Schwelgen in gemalten Dekorationen, namentlich die Pflege des Porträts bestimmend für die Wandlungen der italienischen Technik gewesen. Es musste viel und rasch gemalt werden, daher trat auch schon bald an die Stelle der mühsamer herzustellenden und sorgfältiger zu grundirenden Holztafeln die Leinwand. In Venedig wurden zwar schon von den *Bellini's* grosse Wandbilder auf Leinwand gemalt, aber damals mehr aus dem Grunde, weil das Klima der Lagunenstadt der Frescomalerei nicht günstig ist. *Tizian* dagegen hat, namentlich in seiner späteren Zeit, sogar die Textur des groben Hanfgewebes in sein malerisches Kalkül einbezogen, da die über die ganze Fläche unregelmässig verbreiteten Knötchen dem pastosen Farbenauftrag noch mehr Leben gaben, den Spuren der »geistreichen« Pinselführung

noch andere zufällig bewegliche Elemente hinzufügten, das stereoskopische Schlummern glaubhafter machten.[1]) Namentlich für Bilder, die nicht aus nächster Nähe betrachtet werden sollen, waren und sind derlei Effekte von Wichtigkeit; bei gewissen Entfernungen wirkt eine breitere Charakterisirung auf unser Auge überzeugender, als die ängstlich-richtige Wiedergabe bis auf's Kleinste.

Wirkte somit die Grossräumigkeit des italienischen Bau- und Wohngeistes unmittelbar auf das Format und die Textur der Malerei ein, so war auch die farbige Richtung der Dekoration wesentlich mitbestimmend. Auf dunklem Hintergrunde hebt sich alles Bemerkenswerthe besser ab. Die farbigen Autoritäten dieses Grundes aber waren im 16. Jahrhundert jenseits der Alpen das gesättigte Braun des Nussbaumholzes und das Roth des Damastes und Goldbrokates. Sollten die gemalten Bilder in solchen Stimmungen obsiegen, so mussten

---

[1]) Es erscheint zweifellos, dass *Tizian* selbst — namentlich in seiner späteren Zeit — der Leinwand den Vorzug vor der Holztafel gegeben hat. Die Bilder der Münchener Pinakothek sind ausnahmslos auf Leinwand gemalt, ebenso die beiden Porträts in Lenbach's Besitz. Selbst kleinere Bilder malte er schon in seiner Jugendzeit auf Leinwand, so z. B. den »Zinsgroschen« (Dresden); die »kleine Madonna« zu Wien ist allerdings auf Holz, und merkwürdiger Weise auch die grosse »Assunta« in der Akademie zu Venedig. Es scheint, als ob die Holztafel nur auf besonderen Wunsch des Bestellers gewählt worden sei. Dass solche Wünsche zu Tizian's ersten Zeiten, wo die Leinwand ausserhalb Venedigs noch als revolutionäre Neuerung erscheinen musste, vielfach geäussert wurden, ist erklärlich; legt doch selbst heute noch der vernünftige Liebhaber auf das Holz grossen Werth!

ihre Gestalten auf breitem dunklem Grunde erscheinen, und dieser gemalte Grund musste dunkler sein, als die umgebende Dekoration, während das Bild als solches sich am Besten durch starke Goldumrahmung von der Wand abhob. Auf diese Weise kamen die späteren Italiener immer mehr in die eigentliche »Dunkelmalerei« hinein. Um aber rascher fertig zu werden, fing man gegen das Ende des 16. Jahrhunderts damit an, den weissen Kreidegrund, den auch *Tizian* noch in seinen letzten Werken zum grossen Vortheil derselben beibehalten hatte, ganz wegzulassen und die grosse und die kleine Leinwand mit Bolus zu grundiren. Für den Augenblick war dies sehr angenehm, da der rothe Grund dünneren Farbenauftrag der grossen dunklen Flächen und überhaupt freiere Bewegung in der Anlage gestattete, aber mit der Zeit verlieren die Pasten ihr Feuer, der dunkle Grund schlägt durch und verändert oder verzehrt wohl auch manche Farben.

In diesem Zustande blicken uns die, zum Theil mit erstaunlicher Geschicklichkeit und Bravour gemachten Bilder der späteren Eklektiker, Naturalisten, Maniristen und Schnellmaler an — der *Carracci, Guido Reni, Dominichino, Carlo Dolci, Caravaggio, Salvator Rosa,* und wie sie alle heissen. Einige von den wenigen »leuchtenden« Ausnahmen, Guido Reni's Himmelfahrt Mariä (Nr. 1170), erklärt sich dadurch, dass dieses Bild auf weissen Seidendamast gemalt ist. Und noch einen Trefflichen müssen wir hervorheben: *Tiepolo,* der als unübertroffener Wand- und Plafondmaler den leuchtenden Grund wohl zu schätzen wusste, hat, hierin seinen grossen

Venezianer Vorbildern aus der guten Zeit getreu, auch seine Oelbilder (siehe namentlich die Anbetung der hl. drei Könige Nr. 1271) meist auf weissen Kreidegrund gemalt. Solche Werke leuchten, so lange die Leinwand hält.

Im Grossen und Ganzen lässt sich sagen, dass die *deutschen* und *niederdeutschen* Maler im 15., 16. und 17. Jahrhundert an der *flandrischen* Malweise festgehalten haben, mit der Massgabe, dass sie sich, namentlich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, nicht nur in den Auffassungen, sondern auch in der Pinselführung etc. verschiedentlich von Italien beeinflussen liessen; — dass dagegen die Italiener sich der flandrischen Malweise und der durch sie bedingten Intimität des Vortrags kaum ein Menschenalter hindurch, nämlich etwa von 1480—1520, bedient und gegen Ende des 16. Jahrhunderts sogar den alten weissen Malgrund aufgegeben haben. Auch im 16. und 17. Jahrhundert ist der Grundzug der *nordischen* Malweise: liebevolle Sorgfalt, Solidität und Dauerhaftigkeit, möglichste Klarheit in *allen* Partien des Gemäldes, daher auch fortdauernde Werthschätzung des Kreidegrundes und der Holztafel; der Grundzug der *italienischen* Malweise dagegen: virtuose Entwickelung des Sfumato, des Hell- und Ganzdunkels, Bravour im Farbenauftrag, frühzeitige Vernachlässigung der Solidität. Die ganze Gattung des kleinen Genres und der intimen Landschaft blieb den Italienern — grosse (Tizian!) und kleine Ausnahmen abgerechnet — ohnehin fremd; bei ihnen ging alles mehr in's Grosse, Breite, Festliche, Berauschende, Fürstliche, Vornehme, — ja bei aller Vorliebe für unsere germanischen Kunstauffassungen und Malweisen bin

ich so ehrlich zuzugestehen, dass wir uns im dekorativen »Schwung« nicht mit den Italienern messen können. Aber die Heimlichkeit, die Gemüthlichkeit, das Erglühen in Treue und tiefem Sinn! Und was wäre *unser* Cinquecento geworden, wenn die Dürer, Hans Baldung, Schäufelein, Burgkmair und Holbein ihre — Holzschnitte, ich meine ihre in Holzschnitten, Kupferstichen und Zeichnungen niedergelegten *Ideen,* hätten »malen« dürfen!

Die Franzosen und Spanier haben sich bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts in eklektischer Weise theils flandrischen, theils italienischen Einflüssen geneigt gezeigt. *Nicolas Poussin* und *Claude Lorrain* waren italienischer als die Italiener. Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts begegnen wir in Frankreich wesentlich nationalen Aspirationen. *van der Meulen* ist überhaupt mehr Niederländer als Franzose. — Die grossen Spanier des 17. Jahrhunderts, *Velasquez* und *Murillo,* halten es mit der soliden Technik Tizians, wogegen der etwas frühere *Ribera* als Hauptvertreter des Bolusgrundes zu betrachten ist.

K. Das 18. Jahrhundert.

Das vorige, 18. Jahrhundert (bald werden wir unter dem »vorigen« das 19. verstehen!) ist auch bezüglich der Technik nicht so übel, wie man vielfach ausgesprengt hat. Freilich mit der soliden Grundirung sieht es meist schlimm genug aus; die Holztafel war nun fast ganz verschwunden und die Leinwand behielt den Bolusgrund, wo nicht schon ein ein-

facher rother oder brauner Oelfarbenanstrich genügte. Was aber die Malweise selbst anbelangt, so brauchen nur Namen wie *Rigaud* und *Largillières, Watteau, Lancret, Oudry, Vivien, Greuze, Chardin, Boucher* und *Fragonard* genannt zu werden, um uns daran zu erinnern, dass auch das Jahrhundert des Uebergangs von der Allongeperrücke zum Zopf seine »Maler« gehabt hat. Namentlich die Franzosen trieben in der ersten Hälfte des Säculums einen wahrhaften Kultus mit den Flamändern und Holländern des 17. Jahrhunderts; und während der Sonnengott Louis XIV., als man ihm einen vorzüglichen Brouwer vorstellte, noch die kunstfreundliche Aeusserung gethan hatte: »Otez moi ces magots«, — haben neben anderen auch die niederländischen Bauernbilder im Frankreich des Louis XV. durch zahlreiche Kupferstiche ihre Verherrlichung gefunden. *Rembrandt* ward zu seinen Lebzeiten weder so hoch geschätzt noch so gut kopirt, wie im 18. Jahrhundert. Es klingt vielleicht übertrieben, aber es ist viel Wahres daran, wenn ich von einem durch den sinnlichen Parfüm des Rococo geleiteten »Eklekticismus der Niederländerei« spreche. *Watteau* war in seiner Malweise stark durch Rubens beeinflusst, während Andere freilich sich mit Adriaen van der Werff begnügten. Bei *Watteau* und *Lancret* finden wir sogar sehr häufig den guten Kreidegrund und die Holztafel. Eigentlich italienische Einflüsse kamen mehr in der Wandmalerei (nun nicht mehr im Freien al fresco, sondern meist als innere und Plafondmalerei al secco) und bei der, oft fabrikmässigen Herstellung grosser Dekorationsbilder, namentlich von Fürstenporträts in Oel, zur Geltung.

Aber auch hier war die Dunkelheit nicht das herrschende Prinzip. Von dem unvergleichlichen Hellmaler *Tiepolo* war schon die Rede; auch *Canaletto* war ein in seiner Art trefflicher Maler. Und wie brillant schliesst das Jahrhundert mit den eleganten Engländern *Reynolds, Gainsborough* und *Lawrence* ab, denen wir getrost die Deutschen *Dietrich, Chodowiecki, Raphael Mengs, Graf* und *Edlinger,* endlich die liebenswürdige *Angelica Kauffmann* an die Seite stellen dürfen.

Das 18. Jahrhundert hat uns zwar keine wesentliche Bereicherung der alten Oeltechniken, wohl aber neue malerische Auffassungen gebracht, deren künstlerischen Werth und stilistische Berechtigung man erst jetzt wieder zu würdigen angefangen hat. Der Grundcharakter dieser, selbst einer gewissen Mannigfaltigkeit nicht entbehrenden Auffassungen war Licht, Heiterkeit, Sinnenlust und eine gewisse graziöse, gezierte Natürlichkeit. Die Maler entlehnten ihre Stimmungen den Farben und dem Leben der Schmetterlinge, die nur das Süsse lieben. Vielfach herrschen, den farbigen Autoritäten der Innendekoration entsprechend, die Isochromie[1]) und starke Mischungen mit neutralfarbigem Lichte (Weiss) auch in der Oelmalerei vor, und oft werden solche Abtönungen mit bewunderungswürdigem Geschmack durchgeführt; aber auch an tiefen und gesättigten Stimmungen fehlt es nicht. Wie bedeutend der malerische Sinn des Jahrhunderts war, beweist die Virtuosität, mit der man eine ziemlich spröde neue Technik — die *Pastellmalerei* — alsbald zur denkbar höchsten Voll-

[1]) Vgl. den Abschnitt über »Die Farbe« in meinem »Deutschen Zimmer«, III. Aufl., S. 123 und 175.

endung brachte. Auch die Porzellanmalerei (die Figurenbemalung mehr noch als die Flachmalerei), die Miniaturen auf Elfenbein, die Gobelins bestätigen die hohe Meinung von dem malerischen Talent und Chick der unlängst noch so sehr missachteten »Zopfzeit«, mit welchem undeutlichen Sammelnamen man die in vieler, namentlich in koloristischer Beziehung so verschiedenen Perioden der Regence, des Louis XV. und Louis XVI. gleichmässig stigmatisirt hat. Die Pinakothek gibt von der Malerei des 18. Jahrhunderts keinen rechten Begriff; wer diese in München kennen lernen will, muss — nach *Schleissheim* gehen! Freilich, die Engländer und manche wichtige Franzosen und Deutsche trifft er auch dort nicht. Aber die Schleissheimer Galerie ist doch so bedeutend, dass sie, als »Königl. Pinakothek des 18. Jahrhunderts« nach *München* versetzt, eine ebenso willkommene als anziehende Ergänzung der Schätze unserer deutschen Kunstmetropole bilden würde.

L. Das 19. Jahrhundert.

Die Generation, die aus der Wiege der Revolution das Napoleonische Cäsarenthum erwachsen sah, hat auch die Verflüchtigung der letzten wirklich malerischen Auffassungen der Renaissance erlebt. Das »Griechenthum«, das als blose Modespielerei bald nach 1760 den eben erst wieder neu erwachten Kultus römischer Ruinen (Piranesi etc.) verdrängte, wurde immer mächtiger; zu Anfang unseres Jahrhunderts war es, ein missverstandenes und missrathenes Kulturgewächs auf

fremdem Boden und in fremden Zeiten, zu einer förmlichen Kunstreligion geworden, in deren kalten Tempeln die Ueberlieferungen der letzten Vorfahren weder Achtung noch Pflege fanden.

Allerdings waren es nicht *blos* politische Strömungen und ästhetisch-antiquarischer Uebereifer, welche diese freiwillige Abtödtung herbeigeführt hatten. Es wirkte dabei wesentlich eine, im Grunde ideale Reaktion gegen den Mangel an grossem und ernstem Inhalt mit, der die sonst so erfreuliche Kunst des 18. Jahrhunderts kennzeichnet. Aber anstatt ihr Augenmerk lediglich auf die Ausfüllung dieser Lücke zu richten, thaten die fanatischen Verkündiger der neuen Schönheitslehre ein Uebriges: sie brachen die Brücken der Ueberlieferung ab und in den Wogen des Zeitstromes versank nicht nur die alte Farbenfreudigkeit, sondern auch die malerische Geschicklichkeit.[1])

Man hatte nun zwar scheinbar einen »grossen Stil«, und an gewaltigen Entwürfen und Ideen war Ueberfluss; aber schon um 1820 hatte man die Hauptsache — *das Malen* —

---

[1]) *Lermolieff (Morelli)* macht folgende interessante Bemerkung: »Canova und David, Carstens und Cornelius haben doch wahrlich nicht, wie die Meisten glauben, und wie dies auch Kaulbach auf der Seitenmauer der Neuen Pinakothek von München dargestellt hat, die Kunst der Zopfzeit *todtgeschlagen*; diese ist eines *natürlichen* Todes gestorben und war daher schon längst todt, als die obengenannten Herren die sogenannte neue Kunst gründeten«. — Etwas Wahres ist an dem Todtschlag aber dennoch; jedenfalls haben sie Alles gethan, um die Sterbende am Wiederaufleben zu verhindern.

fast verlernt, ja selbst in der »kolorirten Zeichnung« war man auf einem Niveau angekommen, das in malerisch-realistischer Beziehung kaum noch den Vergleich mit jenem des Zeitalters des Cimabue, des 14. Jahrhunderts ertrug. Denn auch die Zeichnung ward »vergypst«, und an die Stelle der Naturbeobachtung von Fall zu Fall trat ein schablonenhafter Formalismus, der nun weder die feine Eurhythmik der griechischen Antike, noch die fromme Naivetät des Mittelalters, noch endlich die sinnlichen Reize der grossen Italiener hatte. Für die malerischen Aspirationen der Zeit ist das eine Wort: »Die Falte« bezeichnend; die charakteristische Wiedergabe der verschiedenen »Stoffe« stand nicht mehr in Frage — »die Falte« war der abstrakt-akademische Inbegriff der Modellirung aller biegsamen Flächen, mochten diese aus Haut oder Tuch, aus Sammet oder Atlas bestehen. »Die Falte« wurde selbst da angebracht, wo sie gar nicht hingehörte — blos zur Verschönerung des Daseins.

Dass mit dem Niedergang der malerischen Auffassung auch die Reste der guten alten Techniken mehr oder weniger in Vergessenheit gerathen mussten, liegt auf der Hand.

Zum Glück aber hat die Geringschätzung des »Malenkönnens« nicht allzulange gedauert; der Besten und Berufensten bemächtigte sich doch bald ein Gefühl des Missbehagens, vielleicht auch der Sorge. Einen grösseren Einfluss, als allgemein angenommen, hat vielleicht gerade in dieser Richtung König Ludwig I. gehabt, der, mitten in jener »unmalerischen« Zeit, der Wiedergeburt der Malerei in der »Pinakothek« eine mächtige Hochburg errichtet hat. Seine auf die Förderung

des »Malenkönnens« gerichteten Bestrebungen sind um so bemerkenswerther, als der König mit den entgegengesetzten Strömungen aufgewachsen war.

König Ludwig I. hat an seinem Lebensabend noch die Freude gehabt, den »neuen Tag der Malerei« anbrechen zu sehen. Zunächst machte sich, wie im 15. Jahrhundert, die Sehnsucht nach farbigem, malerischem Ausdruck geltend, ohne dass es sofort gelungen wäre, die rechten technischen Mittel zu finden. Der schlimmste Feind war bis vor Kurzem der in der »griechischen Zeit« grossgezogene Glaube, dass der Maler seine Studien am Gypsmodell und an der Antike beginnen müsse. Heute ist man darüber glücklich hinaus, — und neues Leben blüht aus den Ruinen! Man erkennt zwar den hohen Werth jeglicher alter Kunst zur Bildung des *guten Geschmackes* an, sonst aber ist das Streben nach Natürlichkeit an die Stelle der akademischen Schablone getreten. Das allgemeine Schlagwort heisst »Wirkung« — durch welche äusseren Mittel diese erreicht wird, das ist Nebensache. Es ist noch nicht lange her, dass ein berühmter Impressionist, über einen Anhänger der alten Malweise befragt, zur Antwort gab: »Ich traue dem Kerl nicht, ich glaube er lasirt.« Heute schon ist die Verurtheilung dieser oder jener Art, den Pinsel zu führen, ein überwundener Standpunkt.

Hoffen wir aber, dass neben der sich mächtig entfaltenden malerischen Auffassung und neben der Freiheit der Technik, auch die Frage der Haltbarkeit, auch Gedanken an die Zukunft zu ihrem guten Rechte kommen werden. Die Vorbereitung des Malgrundes, die Decenz des Farbenauftrags, die

Wahl der Pigmente[1]), der Firnissüberzug etc., das sind lauter Dinge von grosser Wichtigkeit. Gerade in dieser Beziehung sind die »geologischen« Studien an alten Meisterwerken äusserst lehrreich. Von den drei Schichten: des Kreidegrundes[2]), des

---

[1]) *Aloys Hauser* nennt in seiner »Anleitung zur Technik der Oelmalerei« folgende Farben als solche, welche sich nicht verändern und mit denen nach seiner Erfahrung es möglich sei, alle Töne zu erreichen: »Kremserweiss; Neapelgelb; Lichtocker (gebrannt und ungebrannt); Goldocker (gebrannt und ungebrannt); Terra die Siena (gebrannt und ungebrannt); Umbra; Mumie; Beinschwarz; Rebenschwarz; grüne Erde (gebr. u. ungebr.); Schüttgelb; Krapplack; Bergzinnober (Idrier); Casseler Braun oder Kölnische Erde; Eisenoxyd (caput mortuum); Cadmium; Kobaltblau; Pariserblau.« (Nicht auch Stil de grain, welches, wie mir Hauser mittheilte, nur aus Versehen in seiner Schrift mitgenannt ist.) Vor Asphalt wird gewarnt.

[2]) Das beste Rezept zur Bereitung des Kreidegrundes giebt *Al. Hauser* in seiner »Anleitung zur Technik der Oelmalerei«. »Zwei Theile Champagnerkreide und ein Theil graue Grundkreide werden pulverisirt und auf der Reibplatte mit Zusatz von Wasser zu einem dicken feinen Brei verrieben. Diesen thut man in einen Topf, giesst ungefähr die halbe Quantität heisses Leimwasser dazu und rührt das Ganze unter mässiger Erwärmung gut durcheinander. Eine starke Härte erhält der Kreidegrund, wenn der Masse in erwärmtem Zustande eine kleine Quantität (etwa der 12. Theil des beigegebenen Leimes) gekochtes Leinöl, sogen. Trockenöl, auch Leinölfirniss beigemischt wird. Eine Beimischung von frischem feinen Gyps (etwa $^1/_5$ der Kreide) hat sich ebenfalls gut bewährt, der Grund trocknet hierbei etwas langsamer, wird aber sehr hart und fest.« Auf Holz kann diese Masse dicker (in verschiedenen Schichten) aufgetragen werden, als auf Leinwand. Der Grund kann mit Bimstein fein abgeschliffen werden. Es ist darauf zu achten, dass der Kreidegrund eine kittartige Härte und Festigkeit bekommt, was einerseits durch die richtige

eigentlichen Gemäldes und des glanzgebenden und konserviren-den Ueberzugs, will eine jede mit gleicher Sorgfalt aufgebaut und gefestigt sein. »Wisse«, so schreibt Cennino Cennini vor 500 Jahren, »dass das schönste und beste Firnissen das ist, welches du so spät als möglich nach der Bemalung der Tafel aufschiebst; und ich sage: mit Fug verschiebst du es einige Jahre, oder eines zum wenigsten. Der Grund: das Malen ist seinen Bedingungen nach von derselben Natur, wie das Gold, welches keine anderen Metalle zur Gesellschaft mag. Und so wollen die Farben, nachdem sie einmal mit ihren Mischungen vereinigt sind, nimmermehr eine andere Bei-mischung«. Und Aehnliches liesse sich von den Beziehungen des Gemäldes zum Kreidegrunde sagen.

So möge die edle Malerei, für die der wackere Cennino unter allem Menschenwerk die zweite Stufe unmittelbar nach der Weisheit in Anspruch nimmt, blühen in alle Zukunft — unseren Enkeln und Urenkeln zur Freude und zum Labsal!

Zusammensetzung und die Art des Auftrags der Masse, andererseits durch langes Trocknen des Grundes erzielt wird. Die Zubereitung eines guten Malgrundes ist ein sehr subtiles Unternehmen. Ohne jene Festigkeit verbindet sich das Oel der Farben mit der Kreide, andererseits macht es ein durchaus trockener und fester Kreidegrund dem Maler möglich, sein Bild Prima fertigzumalen, da das Oel auf dem festen Grunde lange nass bleibt — ein Umstand, der von den Alten bestens verwerthet wurde. Das wiederholte Bemalen eingetrockneter Stellen ist vom Uebel und wurde z. B. von Rubens mit Sorgfalt vermieden.

V. Die Wege zur Kennerschaft.

Die Kennerschaft auf dem Gebiete der Tafelmalerei kann von zwei wesentlich verschiedenen Gesichtspunkten aufgefasst werden, welche am Einfachsten durch die beiden Fragen bezeichnet werden:

Ist es ein *gutes* Bild?
Ist es ein *ächtes* Bild?

Um die eine oder die andre Frage im gegebenem Falle sicher, d. h. mit triftigen Gründen beantworten zu können, wird man zwar einer gewissen Universalität der Urtheilsfähigkeit nicht entrathen können; dennoch kann man sagen, dass die erstere Frage vorwiegend allgemein *ästhetische* und *technische,* die letztere Frage mehr *historische* Kenntnisse und Intuitionen voraussetzt. Dieses letzte Wort »Intuitionen« hinzuzufügen halte ich für nothwendig; es bedeutet so viel wie »Quellenfinderei«, die ja auch zum Theil auf glücklicher Ahnung beruht. Denn keine der beiden Kennerschaften beruht blos auf Kenntnissen, die man in Schulen oder aus Büchern durch Fleiss erwerben und durch Examina dokumentiren könnte. Das unerlässliche positive »Wissen« bleibt unfruchtbar, wenn nicht angeborene intuitive Begabung und eine gewisse, nur durch Uebung zu erlangende praktische Findigkeit vorhanden sind.

Ueber Fragen der Kunstkennerschaft ist so viel gesprochen und geschrieben worden, dass es fast vermessen erscheinen könnte, darüber auf so beschränktem Raume etwas

12*

Zutreffendes sagen zu wollen. Ich habe aber keine andere Absicht, als zu weiterem Nachdenken, zu weiterem Studium *anzuregen* und nebenbei ein paar wichtige Punkte näher zu beleuchten, die oft übersehen oder nicht richtig erfasst werden.

A. Ist es ein *gutes* Bild?

Bei dieser Frage kann man von dem, was man unter »Provenienz« versteht, d. h. von der Herkunft, der Urheberschaft und den Schicksalen des Bildes, gewöhnlich absehen. Die einzige *historische* Rücksicht besteht hier darin, dass wir etwaige Unbehülflichkeiten in der Auffassung oder Technik auf das Conto der *Periode* setzen, aus welcher die Arbeit stammt, dass wir also einen relativen Maassstab anlegen, dass wir z. B. sagen: »Im Rahmen der oberdeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts ist es ein *gutes* Bild« — mit anderen Worten: »Der Künstler, der es gemalt hat, stand mit seinem Fühlen und Können auf der Höhe *seiner Zeit.*« Aber Rücksichten dieser Art sind doch im Allgemeinen nur am Platze bei Kunstwerken, welche aus Zeiten stammen, in denen das Naturstudium nicht gepflegt und in denen die freie Entfaltung eines guten Geschmackes durch die konventionelle Zwangsjacke verhindert ward. Wir dürfen uns auch nicht verhehlen, dass das Indieschrankentreten bedeutender Talente wesentlich von äusseren Umständen abhängt; es gab Zeiten, wo die Ausübung der Malerei für gross angelegte Menschen überhaupt

nicht verlockend war [1]). So kann es kommen, dass uns manche Perioden nur Handwerksmässiges bieten, und dass wir die betreffenden Künstler lediglich nach der Frage messen können, »ob sie den Besten *ihrer* Zeit genug gethan.« Für die sogenannten »Blüthezeiten« der Malerei bedarf es jener Rücksichten kaum. Der Kenner oder Liebhaber, der ein Bild lediglich im Hinblick auf die künstlerischen Qualitäten desselben beurtheilen will, muss Elastizität genug besitzen, um einem guten Italiener gleichwie einem guten Holländer gerecht zu werden.

Freilich ist und bleibt der Ausdruck »gut« unter allen Umständen ein relativer Begriff, der zum mindesten nach oben hin mehr als die gewöhnlichen Komparationen zulässt. Sehen wir aber von den letzteren ab, so können wir, glaube ich, als ein »gutes Bild« das bezeichnen, welches

1. in Bezug auf die *»Mache«*, sowohl der Zeichnung als der Malerei, die Meisterhand verräth;

---

[1]) Eine sehr interssante Frage. Genial und energievoll angelegte Naturen haben in der Regel eine viel grössere Beweglichkeit, als man anzunehmen geneigt ist; Aussichtslossigkeit erfüllt sie mit Widerwillen, höchste Ziele spornen sie zu unsterblichen Leistungen an. Es fragt sich, ob Luther im vorigen Jahrhundert Reformator, ob Goethe in diesem Jahrhundert Dichter, ob Bismarck in einem der früheren Jahrhunderte Staatsmann geworden wäre. Die Thatsache, dass nur grosse, klassische, kritische Zeiten wahrhaft grosse Männer erstehen sehen, beruht auf eigenthümlichen Gesetzen, nach denen allein sich die geniale Begabung in Energie umsetzt. Gerade bei den Allerbegabtesten bleibt die Riesenkraft latent, wenn dieser keine grossen Aufgaben gestellt sind.

2. Zeugniss für die feine *Naturbeobachtung* seines Schöpfers ablegt;
3. keine wesentlichen Verstösse gegen die Perspektive, Anatomie und Proportionsschicklichkeit (um nicht das schlimme Wort »Lehre« zu brauchen), überhaupt gegen die *Zeichenkunst* enthält;
4. keine das Auge beleidigende *Farbengebungen* darbietet;
5. sich nach Inhalt und Linienführung mit dem Schönheitsgefühl, oder sagen wir lieber: mit dem *guten Geschmack* gebildeter Menschen abfindet;
6. in allen Schichten vom Firniss bis zum Holz bezw. zur Leinwand solid vorbereitet und durchgeführt und gut erhalten, — überhaupt *»gesund«* ist.

Bilder, die in *allen* vorstehenden Punkten auch nur das Prädikat »gut« verdienen, sind sehr selten. Häufiger kommt es vor, dass in demselben Werke gewisse Qualitäten besonders glücklich entwickelt, andere dagegen vernachlässigt sind. Wir brauchen gerade nicht an den Ausgleich der verschiedenen Fächer in der Schulzensur zu denken, wenn wir einer einseitigen Virtuosität zu Liebe über begleitende Mängel hinwegsehen.

Wenn auch die Reihenfolge der hier kurz angedeuteten künstlerischen Qualitäten keine unfehlbare ist, so wird man doch zugeben müssen, dass die Naturbeherrschung und das Malenkönnen als unerlässliche Bedingungen in erster Reihe stehen. Von beiden war oben ausführlicher die Rede. Bietet uns ein Bild in *diesen* Richtungen ungewöhnlich Fesselndes, so thun wir Unrecht, in schulmeisterlicher Weise nach

Zeichenfehlern u. dgl. zu suchen; selbst manche Ungeheuerlichkeiten in der Komposition werden dann gerne mit in Kauf genommen. Traurig aber ist es um ein Bild bestellt, aus dem wir nur die schöne Idee und den guten Willen des Urhebers erkennen, das aber im Uebrigen nur sein Unvermögen in der Hauptsache, im *Können*, dokumentirt. Ein Künstler, der sein Können überschätzt, kommt mir vor wie Einer der sich mit allen möglichen Instrumenten zur Ersteigung des Montblanc anschickt, dem aber auf dem Wege das Wichtigste — der Athem — ausgeht; hätte er sich einen kleineren Berg zum Ziele genommen, so hätte er Nützliches leisten können und sich nicht blamirt. Bei aller Kunst bleibt eben das »Können« immer die Hauptsache.

Das grosse Publikum freilich geht in dieser Werthabwägung andere Wege, als der erfahrene Kunstliebhaber. An Bildern, welche um ihrer rein malerischen Qualitäten willen beim Liebhaber in hohem Ansehen stehen, geht der Laie oft achtlos oder gar missachtend vorüber. In einer wahrhaft königlichen Sammlung nun, wie die Pinakothek, ist die beste Gelegenheit, alte Irrthümer abzulegen. Der Besucher gebe sich nur recht ernste Mühe, auch das Unscheinbare genau anzusehen, dann wird er auch die malerischen Wunderwerke eines *Jan Brueghel,* eines *Brouwer*, eines *van Goyen,* eines *Hobbema* u. v. a. nach und nach in ihrem wahren Werthe schätzen lernen. Wer den Schlüssel zur Entdeckung der intimen Poesie des Talentes in solchen äusserlich bescheiden auftretenden Werken gefunden hat, der wird dann auch der anspruchsvolleren, genialeren Kunst eines *Rubens* oder *Tizian* tieferes Verständniss entgegenbringen.

Eine wahrhafte Hochschule aber ist die Pinakothek für die Bildung des *guten Geschmacks*. Der gute Geschmack in den bildenden Künsten beruht, ebenso wie der Anstand im gesellschaftlichen Verkehr, im letzten Grunde auf Vernunft und Billigkeit und ist daher logisch zu erfassen. Wie wir anmassenden und eingebildeten Menschen aus dem Wege gehen, so fühlt sich der Kunstfreund von aufdringlichen Bildern unangenehm berührt. Gross oder gar überlebensgross lieben wir nur das zu sehen, was uns jederzeit angenehme Empfindungen verursacht — das Schöne, das Heitere, das Erhabene. In dieser Beziehung giebt uns schon das Format der Bilder Anlass, den guten Geschmack der alten Meister zu bewundern. Während wir in modernen Bravourausstellungen zu Zeugen der traurigsten »Unglücksfälle in Lebensgrösse« gemacht werden, haben die *Brouwer* und *Teniers* u. a. ihre so lebenswahren Trinkgelage und Messeraffairen im bescheidensten Massstabe dargestellt und gerade durch die Feinheit der Ausführung verklärt und zu reizenden Kabinetsstücken gestempelt. Wir sehen sie nur, wenn wir nahe hinzutreten und sie sehen *wollen;* Ausnahmen, wie *Murillo's* drollige Bettelkinder, bestätigen nur die Regel.

Der »gute Geschmack« ist im Grunde nur *Beschränkung der Freiheit* im Interesse der Schicklichkeit. *Was* wird beschränkt? — *wodurch* wird es beschränkt? — das sind die beiden Fragen, aus denen sich freilich in der Praxis eine unzählige Masse von Kombinationen ergiebt. Nur um den geneigten Leser zum Philosophiren anzuregen, will ich hier einige der Hauptpunkte einander gegenüberstellen, welche

bei *der Exklusivität auf dem Gebiete der Malerei* nicht übersehen werden können:

Was?	*Wodurch?*
Format des Bildes.	Gebrauchsbestimmung.
Natürlichkeit, Stilisirung.	Oertliche Bestimmung.
Lebensgrösse.	Distanz der Betrachtung.
Figurenreichthum.	Grad der beabsichtigten Illusion.
Grad der Detailirung.	Absicht der Affekterregung.
Nudität, Bekleidung.	Schonung des Wohlgefühls.
Allgemeine Farbenstimmung.	Aesthetische Rücksichten.
Mannigfaltigkeit der Farben.	Symbolische „
Stereoskopische Effekte.	Moralische „
Malgrund.	Wesen der Legende.
Maltechnik.	Traditionelle Auffassungen.
Umrahmung.	Dekorative Umgebung.

und umgekehrt!

Schon aus dieser Gegenüberstellung ergeben sich Hunderte von Kombinationen. Es wäre nun freilich um unseren »guten Geschmack« sehr schlimm bestellt, wenn wir in jedem einzelnen Falle alle diese und andere Möglichkeiten an unserem Geiste vorüberspazieren lassen wollten. Dennoch verlohnt es sich der Mühe, dann und wann sich der *Gesetzmässigkeit* in der Freiheitsbeschränkung auch auf diesem Gebiete zu erinnern, das von so Vielen — oft den Gescheidtesten und darum Schnellfertigen — für ein vogelfreies Gebiet willkürlicher Launen gehalten wird. Es gibt kaum etwas Kläglicheres, als wenn ein sonst sehr vernünftiger und gebildeter Mensch in »reifen« Jahren mit gänzlich unreifen, gedankenlosen Urtheilen über Kunstfragen um sich wirft; ja es liegt eine Art von Beleidigung in solcher Anmassung, wenn derlei Urtheile

in Gegenwart von Leuten ausgesprochen werden, welche in Kunstsachen ernstlich nachgedacht und etwas Ordentliches gelernt haben.[1]) In jenen *alten* Zeiten, welche einen bestimmt ausgeprägten, die gesammte Kunstkultur beherrschenden *Stil* hatten (vgl. oben S. XXVI), da war's freilich dem »guten Geschmack« leicht gemacht; manche Geschmacks*verirrungen*, denen wir heute auf Schritt und Tritt begegnen, waren in jenen Zeiten der lediglich angewandten, der gebundenen Kunst einfach unmöglich. Niemals dagegen war die Selbständigkeit im Kunsturtheil *jedes Einzelnen* so unerlässlich wie in unserer Zeit eines ganz und gar zerfahrenen Eklektizismus; heute kann nur der in strenger Selbstzucht geschulte Geist dazu kommen, jederzeit das Richtige auch ohne weiteres Nachdenken zu treffen.

Von den erlaubten und unter Umständen nothwendigen *Abweichungen* von der *Natur* habe ich oben (S. XXX ff.) schon ausführlich gesprochen. Nicht blos bei der farbigen Fassung plastischer Kunstwerke (denen die Naturalistik des Wachsfigurenkabinets fern bleiben muss), sondern auch bei der Wand- und Plafondmalerei, bei den gewebten und gestickten Bildern, bei den Glasgemälden und Mosaiken dürfen wir uns der Worte Schiller's erinnern:

> Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
> Und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen.

---

[1]) Der Bildhauer *Dannecker* klagte in einem Briefe an Schiller namentlich über die vorlaute Ignoranz hochgestellter Persönlichkeiten, welche die Kunst zu verstehen wähnen, nur weil sie in der Jugend ein wenig zeichnen gelernt haben, und da sie gross sind, einfach sagen: *»Das ist schön«*. (Springer, Bilder a. d. mod. K.-Gesch. II, 382.)

Aber selbst für das Tafelbild schreibt der »gute Geschmack« in dieser Richtung eine gewisse Exklusivität vor; auch hier sollen wir nie im Zweifel darüber sein, dass wir nicht die *greifbare* Wirklichkeit, sondern eben ein *Bild* vor uns haben. Zunächst kommt dies durch die Umrahmung zum Ausdruck, des Weiteren durch die Abrundung der Komposition, vor Allem aber — in den Meisterwerken der Blüthezeiten wenigstens — durch jene hoheitsvolle Vereinfachung und Beruhigung des in der Natur oft herrschenden »Zuviel«. Freilich sind Natur und Leben immer *wahr*; aber manchmal thun sie uns in ihrer Stil- und Rücksichtslosigkeit recht weh, und dann erscheinen sie uns doch nicht gerade »schön«. Selbst der edelste Schmerz wird nur in der Erinnerung verklärt. Das Wehthuende, das Zerreissende, das zufällig Verworrene und Zappelige soll uns doch die Kunst nicht verewigen! Ihre höchste Aufgabe ist vielmehr, uns die heiss ersehnte, in diesem irdischen Jammerthal leider nie erreichbare Harmonie der Kräfte, den Verein von Schönheit und Güte, das hellenische »καλός κ' ἀγαθός« (schön und gut) als traumhafte Wirklichkeit recht natürlich und glaubhaft zu machen. Manche mit diesem Grundsatze in Widerspruch stehende Ausschreitungen in biblischen Darstellungen sind von Aussen in die Kunst hineingetragen worden; die grossen Künstler, die auf religiösem Gebiete ihren *eigenen* Impulsen folgen konnten, haben auch den göttlichen Dulder lieber in Bildern des Glückes und der Erlösung als in solchen des physischen Schmerzes dargestellt.

Einfachheit, Ruhe in der Bewegung, Weglassung aller *störenden* Schnörkel und Figuren — dasselbe Gesetz, wie in

der dramatischen Dichtung und Musik! Neulich wurde einem bekannten Kenner ein zweifellos ächter »Hobbema« zur Werthbestimmung vorgestellt; er schätzte indessen das ächte Bild nicht so hoch, wie der Besitzer hoffte, weil »für einen feinen Hobbema« — zu viel Staffage darauf war! Was hier von der zeichnerischen Komposition gesagt ward, das gilt nun nicht minder von den *Farben*. Das kaleidoskopisch-bunte Durcheinander der Natur muss der »Stimmung« weichen. Jedem meiner Leser ist es wohl schon vorgekommen, dass ihm die Photographie nach irgend einem modernen Gemälde grosses Interesse eingeflösst hatte; dass aber dieses Interesse wesentlich erkaltete, als er dann das farbige Original zu Gesicht bekam. In solchem Falle hatte eben die einfarbige Photographie das besorgt, was dem Künstler nicht gelungen war: sie hatte seinem gut komponirten, gut gezeichneten und modellirten Werke die fehlende »Stimmung« hinzugefügt, oder vielmehr der Phantasie des Beschauers es ermöglicht, an eine gute Farbenstimmung des Originals zu glauben.

Es ist lehrreich, an den Grössten, wie Tizian und Rubens, das weise Haushalten mit wenigen Farbenautoritäten zu beobachten; immer aber sind es nur warme oder doch erwärmte Töne niemals sogenannte »giftige« Farben, die hier vorherrschen.[1]) Jene giftigen Farben sind nichts anderes, als die reinen, nicht mit anderen Strahlengattungen gemischten Farben des Spekt-

---

[1]) In meinem »Deutschen Zimmer« (III. Aufl.) habe ich den Versuch gemacht, die physiologisch-ästhetische Seite der Farbe in der Dekoration klarzustellen. Vieles dort Gesagte gilt auch für die Tafelmalerei.

rums. Sie kommen schon in der Natur selten vor; namentlich in geschlossenen Räumen, wo die Strahlenbrechung und -Vermischung eine noch komplizirtere ist als im Freien, werden die Gegensätze des Spektrums auf's Aeusserste abgeschwächt. Mit dem Lehrsatze, »dass die Harmonie *braun* sei«, wollen wir uns gleichwohl hier nicht befassen. Aber auf Eines möchte ich den Besucher der Pinakothek noch aufmerksam machen: dass in allen guten Bildern, mit seltenen Ausnahmen, etwas Weisses (oder Hellgraues), wäre es auch noch so wenig, angebracht ist, und zwar gar nicht aus Zufall, sondern weil diese aus *allen* Strahlengattungen gemischte Farbe einen Massstab für alle anderen bildet, alle anderen gleichzeitig klärt und hebt. Auch der stereotype Wouwerman'sche Schimmel hat eine solche physiologische Funktion. Es gibt noch mehr derlei Erscheinnungen in der Malerei, deren Entdeckung ich heute dem geneigten Leser nicht vorwegnehmen will.

Um die stilistischen Vortragsweisen *älterer* Kunstepochen recht zu würdigen, dürfen wir nicht vergessen, dass die Wiedergabe *stereoskopischer Effekte* (und überhaupt naturgetreuer Farbenstimmungen) nur ganz allmälig im Laufe des Mittelalters im Tafelbilde angestrebt und erst mit dem Anbruche der neuen Zeit erreicht worden ist. Ueber die prinzipielle Zulässigkeit dieser Gepflogenheit, welche recht eigentlich ein Produkt der kaukasischen Kulturentwickelung und am Vollendetsten bei den Niederdeutschen zum Ausdruck gekommen ist, zu streiten, wäre absurd. Den Völkern des Ostens ist sie fremd; ja ich kann mir denken, dass ein babylonischer Machthaber mitten in seiner grossartig angelegten Garten- und Palastherrlichkeit

kaum ein beifälliges Lächeln für unsere modernen malerischen Meisterwerke gehabt haben würde. Auch die Japaner, die zu den kunstreichsten Bewohnern des Erdballs zählen, haben Unübertroffenes in der Naturbeobachtung und im Chickismus, — so gut wie Nichts in der körperhaften Malerei erreicht oder auch nur gewollt. Das sollte uns ein Memento sein, dass auch die blosse Andeutung der Natur in der Zeichnung, dass auch die malerische Skizzenhaftigkeit neben der körperhaften Täuschung ein uraltes und — bleibendes Recht hat. Das »gute« Bild will nicht blos aus der täuschenden Wiedergabe der Natur, sondern vor Allem auch aus der Feinheit der Zeichnung und der Leichtigkeit und Meisterschaft der künstlerischen Handschrift erkannt sein. Es ist kein leerer Wahn, wenn wir von dem »geistreichen Pinsel« reden. Der vollendete Maler darf sogar, ohne getadelt zu werden, in fremden Sprachen zu uns reden, wenn er sie *gut* spricht: d. h. er darf die Polychromie der Natur in eine geträumte Isochromie oder gar Monochromie übersetzen. Der Tanz der Lichter und Schatten muss fast noch mehr künstlerischer als natürlicher Harmonie gehorchen. Zu solcher Erkenntniss kann uns nur fleissiges Studium unbestrittener Meisterwerke führen.

B. Ist es ein *ächtes* Bild?

Diese Frage begreift in erster Linie das Studium der *charakteristischen Eigenart der verschiedenen Meister*, der verschiedenen Kunstepochen. Ich habe schon (S. XXX ff.)

darauf hingewiesen, dass wir diese Eigenart, soweit die Naturauffassung in Betracht kommt, am Besten aus *dem* erkennen, was uns der Künstler von der Natur *falsch* oder *manierirt* berichtet.

Wie aber kommen wir zur sicheren Erfassung der Merkmale? Es ist noch nicht lange her, dass man sich hierbei auf die allgemeine Abwägung nach Analogien aus der Erinnerung, auf die blosse *Intuition* gewiegter Kenner verlassen hat. Der prägnante Ausdruck für diese Methode sind die bekannten Bezeichnungen »giottesk«, »raffaelesk«, »michelangelesk« u. s. w. Es ist vorwiegend das Verdienst des italienischen Kunstforschers *Morelli,*[1]) auf das Unsichere und Schwankende derartiger »Intuitionen« hingewiesen und statt derselben eine zuverlässigere *Experimentalmethode* vorgeschlagen zu haben. Er empfiehlt das systematische, vergleichende Studium der *»Kunstdialekte«*, d. h. der künstlerischen Entwickelung nach Landsmannschaften, von den ältesten Denkmälern bis zum Absterben, an Ort und Stelle, selbst in entlegenen Dorfkirchen, aber auch nach den beglaubigten Werken in den Museen etc., in allen Phasen — in Skulpturen, Wandmalereien, Handzeichnungen und Tafelbildern. Aus dem so für einzelne Künstler, Gruppen und Schulen gewonnenen positiven Material soll nun das Auffallende, Eigenthümliche sorgfältig herausgezogen, notirt und gemerkt werden. Namentlich die

[1]) Der Mailänder Kunstgelehrte *Morelli*, der unter dem Pseudonym *Lermolieff* geschrieben hat. Vgl. insbesondere »Die Werke ital. Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin«, Leipzig 1880.

Handzeichnungen werden empfohlen, weil anzunehmen sei, dass in diesen rasch hingeworfenen Niederschriften der Künstler sich mehr in seiner Manier habe gehen lassen. Ich möchte aber einen Unterschied machen zwischen Zeichnungen nach der Natur und skizzenhaften Entwürfen; bei den ersteren tritt doch naturgemäss die manierirte Auffassung mehr als sonst irgendwo hinter der Natur zurück. (Vgl. oben S. XXXI.)

Herr Morelli geht von der gewiss beachtenswerthen Ansicht aus, dass im *Nebensächlichen* der Künstler sich eher gehen lässt, als in der Hauptsache, dass er dort eher bei einmal angenommenen manierirten Auffassungen — bei den »Schnörkeln« seiner Handschrift — bleibt. Es liegt in der That nahe, dass der Maler überall da, wo es sich nicht um genaues Portrait handelt, die ihm gerade geläufigen Typen des Ohres, der Hände, des kleinen Fingers, der Füsse, gewisser Bekleidungen, des Baumschlages etc. anbringt. Wenn aber gewiss bei dem Nebensächlichen Manches aus *Unachtsamkeit* stereotyp wird, so gab und giebt es andererseits Künstler genug, welche auch das *Hauptsächliche* mit Absicht immer und immer wieder aus denselben Lieblingsvorbildern geschöpft haben. Auf manchen altkölnischen Bildern z. B. finden wir einen einzigen Typus bei allen Engeln und Frauen, nur die Porträts der Stifter unterscheiden sich durch eigenthümliche Züge. Auch Rafael's, Tizian's und Rubens' Frauencharaktere liefern den schlagendsten Beweis hierfür; ja solche einseitige Modellbevorzugung hat manchen Zeiten geradezu ihre besonderen Schönheitsideale verliehen. Damit soll der auf das Nebensächliche basirten »Kennzeichenlehre«, welche

wir am Besten mit den Maximen der Handschriftenkenner vergleichen können, kein Abbruch gethan werden. Sie hat namentlich bei zweifellos *alten* Werken, bei denen die Absicht der Fälschung ausgeschlossen ist, einen grossen, aber immerhin nur accessorischen Werth: die Hauptsache bleibt das umfassende Studium der *ganzen* Art und Weise des einzelnen Künstlers, nicht blos seiner Zeichnung und seiner Zeichenfehler, sondern auch seiner farbigen Stimmungen, seiner Pinselführung, seiner intimen Empfindung. Liegt nun gar die Möglichkeit einer geschickten modernen Fälschung vor, so darf man annehmen, dass der Urheber derselben doch gewiss alle jene *äusseren* Merkmale der Aechtheit gekannt und imitirt habe. Hier hilft nur der Scharfblick des geriebenen Bilderarztes, der seinen Patienten in Herz und Nieren zu schauen vermag. Zuletzt kommt es doch immer wieder auf das »intuitive Anfühlen« an, das man nicht beschreiben und lehren, sondern nur — erleben, erfahren kann.

Wer es mit der Kennerschaft ernst nehmen will, thut gut daran, neben den allgemeinen Studien sich speziell an *einen* Maler oder an eine *eng abgegrenzte Künstlergruppe* zu halten. Ein gewisses systematisches Vorgehen führt da oft überraschend schnell zum Ziel, namentlich wenn schon einige Erfahrungen gemacht worden. Hat man ein ernsteres Interesse für einen bestimmten Meister gefasst, so versichere man sich zunächst der auf ihn bezüglichen literarischen Hülfsmittel, Monographien, eines etwa bestehenden Verzeichnisses seiner beglaubigten Bilder. Man strebe nach und nach diese Bilder in den Gallerien zu sehen und mache sich Notizen

über Grösse, Malgrund, Pinselführung, Farbengebungen etc., wenn solche nicht schon in den betr. Katalogen enthalten sind. Sehr wichtig ist es, nebenher die etwa erhaltenen Handzeichnungen und Radirungen des Meisters, bezw. die Holzschnitte und Kupferstiche nach seinen Werken kennen zu lernen. In dieser Beziehung ist z. B. das Kgl. Kupferstichkabinet im Gebäude der Aelteren Pinakothek eine reiche Fundgrube der Belehrung. Ueberhaupt ist der fleissige Besuch der Handzeichnungs- und Kupferstichkabinete neben demjenigen der Gallerien nicht genug zu empfehlen.[1]) Aus solcher Vergleichung der Werke eines Meisters wird sich bald ein lebendiges Bild seines künstlerischen Charakters gewinnen lassen, man wird die verschiedenen Perioden seines Schaffens auseinanderhalten, man wird endlich die falsch oder irrthümlich ihm zugeschriebenen von den ächten Werken unterscheiden lernen und sagen können, ob ein Original durchaus intakt, ob es ganz oder stellenweise übermalt ist, ob es durch schlechte Restauration Lasuren verloren hat oder sonstwie verdorben wurde u. s. w. Je mehr der Kunstfreund gelernt hat, desto vorsichtiger wird er freilich in seinen Urtheilen werden.

Vielfach besteht die Meinung, dass eine intime Kennerschaft unerreichbar sei ohne die Erfahrungen des besitzenden, kaufenden und tauschenden *Liebhabers*. »On ne connaît vrai-

---

[1]) Bei dieser Gelegenheit möchte ich die Vorstände der Cabinete unmassgeblich darauf aufmerksam machen, wie wichtig und interessant für jeden Liebhaber die Anlage von wissenschaftlich geordneten Reproduktionen der *completen* Werke der einzelnen Maler sein würde.

ment bien un maître, que lorsqu'on a possédé plusieurs de ses oeuvres, chez soi, sur un chevalet, lorsqu'on les a étudiés sous toutes les lumières et qu'on a pu les comparer à loisir.«[1]) Gewiss ist das »Lehrgeldzahlen« eine heilsame, zur Vorsicht und Bescheidenheit anregende Einrichtung. Wer aber bei übrigens genügender Begabung sich mit dem rechten Geiste der Kennerschaft, mit Fleiss und Gründlichkeit wappnet, wer sich daran gewöhnt, nicht nur Viel und Vielerlei oberflächlich sondern das zur besonderen Aufgabe Nöthige genau und methodisch, mit der Lupe in der Hand, zu sehen, — der kann es doch, auch ohne unter die »Sammler« zu gehen, mit der Zeit zu mancherlei Kennerschaft bringen Ehedem war das freilich mit den grössten Schwierigkeiten verknüpft, heutzutage aber kann, — dank der Liberalität, mit der die herrlichsten Kunstschätze der Welt in öffentlichen wie privaten Sammlungen zugänglich gemacht sind, — Jedermann die erforderliche Anschauung gewinnen. Eisenbahnen, wissenschaftliche Kataloge, Photographien und gute Handbücher thun das Uebrige.

Ist auch die praktische Ausübung der Kennerschaft schon an sich eine Art kunstgeschichtlicher Forschung, so braucht doch der Kenner nicht gerade Gelehrter zu sein. Trotzdem muss er sich, um nicht fortwährend die gröbsten Verstösse zu riskiren, einigermassen mit dem Stande der *Kunstwissenschaft* vertraut machen, die unter den sorglichen Händen un-

---

[1]) Worte Burger-Thorés', mitgetheilt von *Anton Springer* in seinem Aufsatz »Kunstkenner und Kunsthistoriker«, in »Bilder a. d. neueren Kunstgeschichte«, Bonn 1886.

zähliger Forscher heute zum mächtigen Baume der Erkenntniss herangewachsen ist. Es ist nicht leicht, sich in der mehr und mehr anschwellenden Literatur zurechtzufinden — sind es doch Forscher aller gebildeten Nationen, die hier in der schönsten Kollegialität sich brüderlich die Hände reichen. Wenn aber nur einmal der Anfang gemacht ist, dann kommt Eines zum Anderen, und bei weiser Beschränkung wird der Liebhaber bald mit den für ihn wichtigen Büchern umgehen wie mit lieben alten Bekannten. Und das ist sehr schön und interessant, denn die Kunstgeschichte zieht nicht nur die Summe der Werthschätzung, welche die alten Meisterwerke bei früheren Kunstkennern gefunden haben, sie weiht uns auch in die Schicksale der Künstler selbst und ihrer einzelnen Hauptwerke ein, sie zeichnet die Kunst- und Geschmacksrichtungen der verschiedenen Epochen, die Stellung der Kunst zur sozialen und kulturellen Entwickelung, und giebt uns so den Schlüssel zum Verständniss mancher Erscheinungen, die wir mit dem feinsten künstlerischen Geschmack allein nicht begreifen würden. Seitdem die gelehrte Kunstgeschichte sich nicht mehr mit der Kompilation der älteren Kunstchronisten und Encyklopädisten (Vasari, van Mander, Sandrart u. a.) begnügt, sondern mit Erfolg die neuen Wege einerseits selbstständiger Forschungen in Archiven, Kirchenbüchern, Memoiren, Tagebüchern und Briefen etc. und andererseits der kritisch-methodischen Vergleichung aller, auch der entlegensten und unscheinbarsten Dokumente des Schaffens der einzelnen Meister: der Skulpturen, der Bilder, der Zeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche, der zerstreuten Werke der Kleinkunst etc., be-

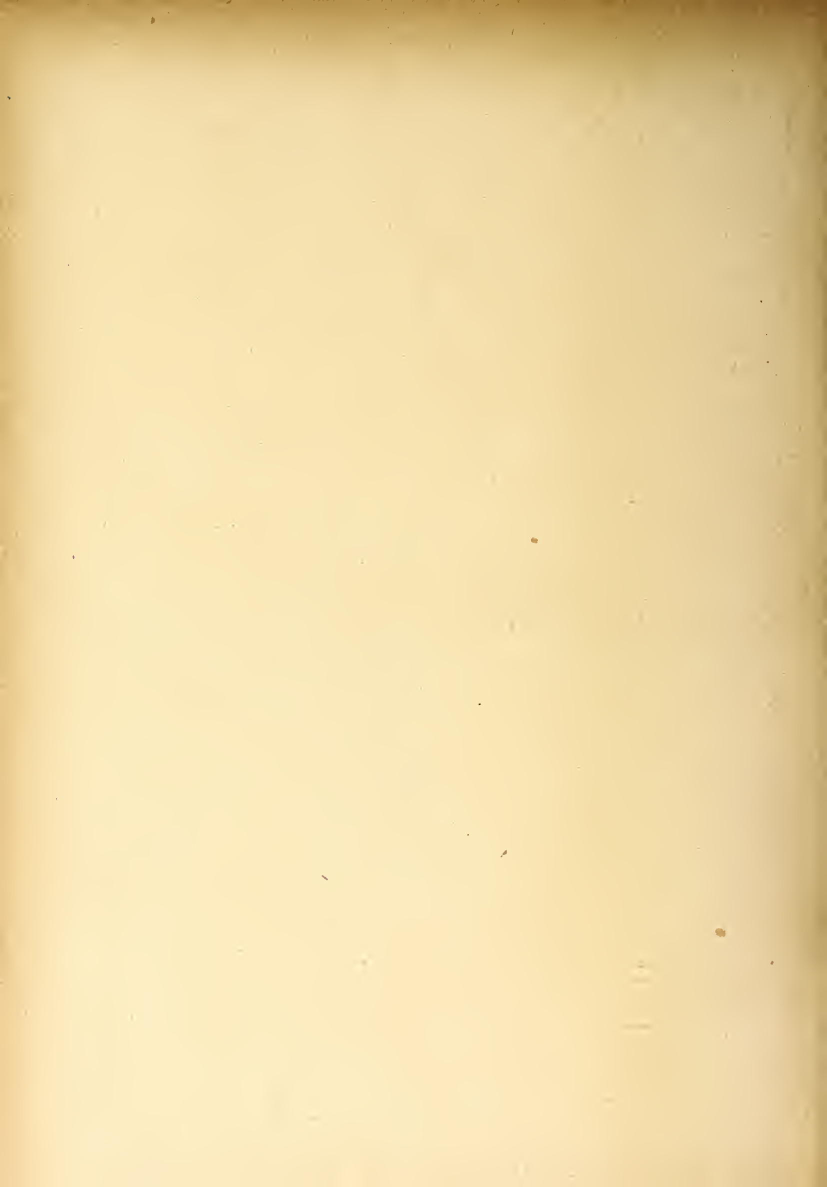
schritten hat, — seitdem hat sie auch für die positive Kennerschaft unschätzbaren Werth, für jeden Gebildeten erhöhtes Interesse bekommen. Der thörichte Streit, ob die Kunstwissenschaft neben dem künstlerischen Urtheil unentbehrlich sei, kann dem verständigen Liebhaber nur ein bedauerndes Lächeln abgewinnen.

»*Aber wo und wie beginnen?*« Ich antworte darauf: Fasse zuerst das mit Eifer an, was dich am Meisten interessirt. Wenn ich aber weiter rathen darf, so ist es das: Erwärme dich zuerst für einen grossen Künstler *deines eigenen Volkes,* suche sein ganzes Schaffen und Wesen im Rahmen seiner Zeit zu ergründen, thue ein Gelübde und suche alle seine Werke mit Fleiss auf und vergleiche sie mit dem Bilde, das du dir in deinem Herzen von dem Meister gemacht hast. Sieh seine Gebilde so ernsthaft an, als wenn er selbst neben dir stände mit Pinsel und Palette, und als ob er jeden Augenblick anfangen wollte, mit dir zu reden. Versetze dich im Geiste in jenes bescheidene Haus an der Burgfreiheit zu Nürnberg, wo der Unsterbliche lebte und für sein Volk schaffte — du weisst schon, *wen* ich meine! Durchglühe deine Seele ganz mit dieser Vorstellung und mit der Liebe zu dem abgeschiedenen Meister, der doch in seinem Werke lebendig vor dir steht. Und hast du ihn recht lieben und verstehen gelernt, so wende dich zu anderen Meistern deines Volkes, die abwärts und aufwärts im Strome der Zeit geschaffen haben. Gehe zu den Stammesgenossen am Niederrhein und an der Schelde, die unter allen Deutschen die besten und meisten Maler hatten; denn auch die Brüder von Maaseyck wie der

einzige Rubens waren gute Deutsche. Und erst nach und nach wende dich zu den Meistern anderer Völker, am besten zu solchen, die mit deinen deutschen Lieblingsmeistern zu gleicher Zeit gelebt haben. So ist es besser, als wenn du mit anderen Nationen beginnst, deren innerster Herzschlag dir fremd ist; denn die Kunst kommt aus dem Herzen, und wer das Herz eines Volkes nicht kennt, der versteht auch seine Kunst nicht.



Die Bilder der Alten Pinakothek





Die Bilder der Alten Pinakothek.

I. Die altkölnische und altniederländische Schule.

Saal I und II. Cab. 1—3.

(An der Seite sind die Nummern der grossen Säle mit **römischen**, die der Cabinete mit **fetten** arabischen Ziffern angegeben, daneben die Nummern des offic. Kataloges. Auch die Nummern der Illustrationen sind diejenigen des offic. Kataloges.)



AN den Werken aus der Frühzeit der Kunst pflegt man gewöhnlich rasch vorbeizugehen, um sich desto schneller den Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts zuzuwenden, die allerdings unser Schönheitsgefühl weit mehr befriedigen, auf unsere Sinne einen weit stärkeren Reiz ausüben. Wer sich aber einen tieferen geistigen Genuss verschaffen, wer das Werden und Wachsen eines Kunstzweiges von seinen ersten Keimen bis zu seiner höchsten Blüthe verfolgen will, der möge auch diesen trockenen, ehrlichen, effectlosen, aber stets redlich vorwärts strebenden alten Meistern eine ernste Betrachtung schenken. Die Kunst jedes einzelnen Volkes wird ihm dann

bald als ein wundersamer Organismus erscheinen, der mit immanenter Nothwendigkeit sich entwickelte, Trieb nach Trieb ansetzte, von schüchternen Anfängen bis zu strahlender Pracht aufstieg, von da eben so allmählich sich senkte — im Verlaufe gleich den menschlichen Lebensaltern oder den Zeiten des Jahres vom ersten Frühling bis zum Herbst und Winter. Erst unter diesem Gesichtspunkt kann die Kunstbetrachtung die rechte Freude gewähren. Die anscheinend buntgemischte Fülle des Stoffes theilt sich und sondert sich in Gruppen, das Gleichartige tritt zusammen, feinere Unterschiede thun sich auf. Man verachtet Nichts, sondern fühlt es in seinem Zusammenhang. Und gerade die Erzeugnisse der Frühzeit werden uns nicht nur als hoffnungsvolle Knospen einer kommenden Kunstblüthe lieb und anziehend, sondern wir lernen die alten Meister auch als geniale Ueberwinder und Bahnbrecher bewundern, sobald wir sie mit noch älteren Vorfahren vergleichen.

Die Geschichte der christlichen Tafelmalerei, um die es sich hier ausschliesslich handelt, umfasst bekanntlich noch keinen sehr grossen Zeitraum. Aus dem eigentlichen Mittelalter sind uns ausser den Wandgemälden, den gewebten Teppichen, den Mosaiken und den Glasgemälden, welche zur Ausschmückung der Kirchen und Paläste dienten, nur Miniaturen erhalten, mit denen man die kostbaren Pergamenthandschriften zu zieren pflegte. Erst am Schlusse des Mittelalters befreite sich das Wandgemälde und die Miniatur von ihren gothischen Fesseln. Als Tafelbild, Kupferstich und Holzschnitt löste sich die deutsche Malerei von der Baukunst und dem Schriftthume los und übernahm fortan die Führerschaft auf dem Gebiete der neueren Kunst.[1])

---

[1]) Wer sich hierüber genauer unterrichten will, möge in erster Linie Reber's vorzügliche »Kunstgeschichte des Mittelalters«, Leipzig 1886, zu Rathe ziehen, die den weit verzweigten Stoff in mustergültiger Weise behandelt.



1. Meister Wilhelm von Köln: Die heil. Veronica mit dem Schweisstuche. (Lithogr. Strixner.)

Freilich war ihr Stoffkreis zunächst ein beschränkter. Von einem Nachleben der Antike, wie es früher noch vielfach bemerkbar gewesen, war damals keine Rede mehr, sondern die Lehre des Christenthums »Mein Reich ist nicht von dieser Welt« hatte im 14. Jahrhundert mehr als jemals auch der Kunst ihren Stempel aufgedrückt. Die Malerei war nur eine Art Bilderschrift, welche denen, die nicht lesen konnten, das Heil verkündigte und das Leben der heiligen Personen vorführte. Der menschliche Körper wurde nur dargestellt als Hülle der unsterblichen Seele. Die irdische Auflösung im himmlischen Erlöser war das Schönheits-Ideal. Schlanke emporgereckte Gestalten treten uns entgegen, sanft geschwungen in der Haltung, fast hüftenlos und ohne jede Andeutung des Knochengerüstes; die Glieder sind schwächlich, die Hände länglich, zierlich, ohne Angabe der Gelenke. Die Gewandung ist schwungvoll und fliesst in weichen, gleichmässigen Falten herab, ohne den Körperbau hervorzuheben. Auch der Typus der Köpfe ist ein feststehender: ein längliches Oval mit hoher Stirn, gerader Nase und feinem Munde. Je mehr das Körperliche zurücktrat, um so mehr konnte aus den gemüthstiefen Augen das Göttliche hervorleuchten. Und in keiner irdischen Umgebung durften diese Gestalten sich aufhalten. Desshalb dehnt sich hinter den Figuren prangender Goldgrund aus, der sie gleichsam in eine himmlische Ferne

entrückt, wo es nichts als Reines und Heiliges gibt und wo der sterbliche Mensch mit seiner Qual nicht hinkommt.[1]) Als Beispiel dieser mittelalterlichen Kunstanschauungen kann die I,1 liebliche Gestalt der heil. Veronica mit dem Schweisstuche gelten, welche *Meister Wilhelm von Köln* um 1380 gemalt I,2 hat, oder die von Engeln umgebene Madonna, die gleichzeitig aus der Schule dieses Meisters hervorging. Namentlich der Kopf der heil. Veronica ist eines der ergreifendsten Beispiele des frommen Ausdruckes, welcher dieser Schule eigen war.[2]) Erst am Schlusse des Mittelalters versuchte man die Heiligenfiguren mehr zu beleben und sich auch in der Behandlung des Beiwerks enger an die Natur anzuschliessen. Diese Uebergangszeit ist durch die Werke aus der Schule des Kölnischen I,5 Meisters *Stephan Lochner* vertreten. Die kleine »Madonna im Rosenhag« — ein damals in der Kölnischen Schule sehr häufig behandelter Gegenstand — schliesst sich in der Stimmung noch ganz an die idyllischen Bilder Meister Wilhelms an; die musicirenden Engelknaben sind noch die ätherischen Wesen, wie das Mittelalter sie bildete, aber die Maria und der Christusknabe zeigen doch schon eine kräftigere Bildung und eingehendere Modellirung. Die Aussenseiten des grossen, von der Familie I,3 u. 4. Muschel-Metternich in die Pfarrkirche des h. Laurentius in Köln gestifteten Altarwerks — jetzt mit dunklem, ursprünglich aber ebenfalls mit Goldgrund versehen — haben den gleichen Charakter. Aus den beiden weiblichen Gestalten (Magdalena und Katharina) schaut uns die altkölnische Offenheit und liebenswürdige Anmuth entgegen, aber in den männlichen Gestalten macht sich eine von der früheren abweichende Bildung geltend. Fliessend reich sind zwar auch hier die Gewänder, schmal die Ge-

---

[1]) Vgl. die schöne Einleitung bei Woltmann, Holbein und seine Zeit. Leipzig 1874.

[2]) J. A. Messmer, Sammlung alt-, ober- und niederdeutscher Gemälde aus der ehemaligen Boisserée'schen Galerie. München 1862.



4. Stephan Lochner: Die h. Katharina, St. Hubertus u. St. Quirinus. (Lithogr. Strixner.)

lenke der zierlichen Hände, rundlich die Gesichtsformen, aber es ist doch eine gewisse physiognomische Charakterisirung angestrebt und auf die Darstellung der Nebendinge besonderer Fleiss verwendet. Die perlenbesetzte Krone und Kleidung der heil. Katharina, Schwert, Stab, Fahne und Buch mit dem liegenden Hirschen, der Schleier — all das zeigt eine sorgfältigere Beobachtung. Weniger erfreulich wirkt das grosse, ehemals in der Abteikirche zu Heisterbach befindliche Altarwerk, I,9—18 von dem die Pinakothek die Flügelbilder — theils Apostelfiguren, theils Scenen aus dem Leben Christi und der Maria — besitzt. Aus der älteren Schule stammen auch hier die langen Verhältnisse der Gestalten, aber der Knochenbau ist kräftiger und mehr der Natur gemäss; die gemeine Gesichtsbildung, namentlich die knollige Bildung der Nase hängt offenbar mit einem unklaren Gefühl für Naturwahrheit zusammen.[1])

Den entscheidenden Schritt zum vollständigen Realismus wagte jedoch die altkölnische Schule nicht. Diese Wandlung ging erst in der gleichzeitigen altniederländischen Malerei vor sich.[2]) Ohne der Heiligkeit des Gegenstandes Abbruch zu

---

[1]) Eine treffliche Charakteristik der Malerei jener Zeit findet man in Reber's »Kunstgeschichte des Mittelalters«, p. 616 ff.

[2]) Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. d. altniederländischen Malerei, deutsche Ausgabe von Springer, Leipzig 1875. Woltmann, Gesch. der Malerei, Bd. II., Leipzig 1882.

thun, führten die niederländischen Künstler ihre Gestalten mitten in das wirkliche Leben ein, erlösten sie vom strengen Banne des Goldgrundes und breiteten die Herrlichkeit der ganzen Natur um sie aus. Vorbei ist es mit den goldenen Hintergründen, vor denen sich wie vor leuchtender Himmelspracht die Heiligen des Mittelalters bewegten. Sie verschwanden und hinter dem aufgerollten Vorhang kam unser Planet als Wohnplatz der Heiligen zum Vorschein. Wir blicken hinein in Zimmer, welche genau die Einrichtung des 15. Jahrhunderts zeigen; vor Allem aber öffnet sich der Blick in die Weite, auf Berg und Thal, auf Felsenhänge, Wälder und Ströme, Städte und Dörfer; und während im Vordergrund irgend eine heilige Geschichte vorgeht, sehen wir im Hintergrunde reiches sittenbildliches Leben sich entfalten. In einer solchen, von der Wirklichkeit nicht zu unterscheidenden Welt mussten auch die Heiligen selbst, denen sie zum Wohnplatz angewiesen worden, den Schein eines höheren ätherischen Daseins, den ihnen das Mittelalter gegeben, ablegen, mussten zum Menschen herniedersteigen, Fleisch und Blut annehmen, wirkliche Menschen sein. Kein Ideal wird mehr aus der Phantasie heraus geschaffen, sondern man hält sich unmittelbar an die Menschen, an die Modelle, die man vor Augen hat, gibt allen Figuren streng porträtartige Züge. Ja, man sieht sich wollend oder nicht wollend bis an das Ende des betretenen Weges geführt und bringt alles Aussenwerk der Gestalten mit der übrigen Umgebung in Uebereinstimmung, gibt den heiligen Figuren Kleider und Waffen, wie sie gerade üblich sind, lässt sie anstatt in den idealen, der Antike nachgeahmten Gewändern des Mittelalters im modischen Zeitkostüm auftreten, so dass die Wundergeschichten heiliger Ueberlieferung wie geschichtliche Vorgänge des 15. Jahrhunderts sich abspielen.[1]) Und um diesen Schein der wirklichen Dinge

---

[1]) Vgl. E. Förster, Gesch. der deutschen Kunst, Leipzig 1860.

möglichst treu im Bilde wiedergeben zu können, schuf man sich auch technisch ein neues Organ, indem man an Stelle der mittelalterlichen Temperatechnik die Oeltechnik einführte, die es erst ermöglichte, die Töne feiner abzustufen, eine grössere Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des Colorits, die Abrundung, das Ineinanderfliessen der Farben wie in der Natur zu erreichen.

Leider ist von den beiden Männern, die um 1410 zuerst die Oeltechnik in der Tafelmalerei anwandten und sich dadurch an die Spitze der neueren Malerei stellten, von *Hubert und Jan van Eyck* in der Pinakothek kein Werk zu finden. Nur zwei Tafeln aus dem berühmten Genter Altarwerk — Maria als Himmelskönigin und Johannes der Täufer (im Original noch in der St. Bavokirche in Gent befindlich) — sind in guten Copien vorhanden, welche der Brüsseler Maler Michiel van Coxie 1559 für König Philipp II. von Spanien anfertigte. Sie geben wenigstens ungefähr ein Bild von der Formengrösse, der koloristischen Kraft und der geistigen Versenkung in den Gegenstand, deren Hubert van Eyck fähig war.

II,97 u. 98

Dagegen ist der zweite Meister, der in Brüssel eine reiche Thätigkeit als Altarmaler entfaltete, *Rogier van der Weyden,* mit zwei schönen Werken seiner späteren Zeit vertreten. Das erste zeigt den heil. Lucas, der die Madonna malt, ein Gegenstand, den die Maler für ihre Bruderschafts-Kapellen häufig auszuführen pflegten. Auf dem zweiten wird die Anbetung der Könige zwischen der Verkündigung und der Darstellung im Tempel vorgeführt. Diese beiden Bilder genügen, um das Neue erkennen zu lassen. Das Typische ist verschwunden und das Individuelle ist an seine Stelle getreten. Scharf ist jedes Gesicht geschnitten, nicht das Schöne, sondern das Charakteristische wird angestrebt. Wahr und dem Leben abgelauscht ist die Haltung und Bewegung der Personen wiedergegeben. Das Christuskind auf dem Lucasbilde ist zwar noch ziemlich steif, aber doch der Natur meisterhaft

II,100

II,101 bis 103

abgelauscht und starrt den Maler an, indem es Händchen und Füsschen spitzt und von der Mutterbrust sich abwendet. Dabei sind die Figuren nicht mehr in die weiten ätherischen Gewänder gehüllt, welche die Heiligen des Mittelalters trugen, sondern in die schweren Stoffe gekleidet, die damals auf den Webstühlen von Brüssel und Gent gewebt wurden und zwar oft zu eckigen, harten, knitterigen Falten Veranlassung geben, aber im Allgemeinen doch der Haltung und Bewegung des Körpers genau folgen. Während man bei den älteren Bildern unter der Fülle überflüssiger Gewandstaffage vom Gliederbau überhaupt Nichts erkennen konnte, hat man hier zum ersten Male das Gefühl, dass unter den Kleidern ein menschlicher Körper lebt und athmet. An die Stelle des goldenen Hintergrundes ist schliesslich die Landschaft getreten. Auf dem Lucasbilde sieht man aus dem offenen Gemache zwischen Säulen auf eine Terrasse hinaus, von der zwei Gestalten niederschauen, und auf einen breiten Fluss, der eine malerische Stadt durschschneidet. Ebenso ist auf der Anbetung der Könige die Stadtansicht in der Ferne mit ihrem bewegten Strassenleben sorgsam durchgeführt; seitwärts steht ein hoher romanischer Centralbau mit kleinen Bettlergestalten im Hintergrund und mit einem wirkungsvollen Durchblick ins Freie.



100. Rogier van der Weyden: Der Evangelist Lucas zeichnet die Madonna. (Nach Rad. v. Raab.)

Das gleiche realistische Streben macht sich auch in den übrigen Bildern der altniederländischen Schule geltend.

Am schroffsten tritt der flandrische Realismus vielleicht 3,114 in der dem *Hugo van der Goes* zugeschriebenen Verkündi-



114. Hugo van der Goes: Die Verkündigung. (Phot. Hanfstängl.)

gung zu Tage, die in den unschönen Kopftypen, in den harten Umrissen des Engels, in den derben Händen der Madonna und in der kühlen Färbung der lichtweissen Gewänder einen strengen, abstossenden Eindruck macht.

Weit ansprechender wirkt der in Löwen thätige *Dirk Bouts,* der mit einigen besonders charakteristischen Bildern vertreten ist.[1]) Von seinem Hauptwerk, einem Altar, den er in den Jahren 1466 bis 1468 für die Peterskirche in Löwen malte, wird nämlich nur das Mittelbild, das Abendmahl, noch an Ort und Stelle bewahrt, während von den Flügeln zwei Tafeln in das Berliner Museum, zwei in die Münchener Pinakothek gekommen sind. Auch diese Flügelbilder sind der Verherrlichung des Sakramentes geweiht und stellen die wunderbaren Speisungen des Volkes Israel — Melchisedek, welcher den Abraham mit Wein und Brod begrüsst, und die Mannalese in der Wüste — nach mittelalterlicher Anschauung als Vorahnungen oder Vorbilder des Abendmahles dar. Auf blumenreichem Wiesenplane begrüssen sich Abraham und Melchisedek. Melchisedek, in phantastisch reicher Tracht, hält Abraham die Gaben entgegen; dieser, gewappnet und gerüstet, führt die Rechte zum Zeichen unterwürfiger Huldigung an den Hut, während er die andere Hand zum Empfange der Spenden ausstreckt. Auf dem andern Bilde sammeln im Vordergrund zwei Männer und eine Frau das Manna in Krügen; eine Frau

3,110

3,111

[1]) Vgl. Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der altniederl. Malerei, deutsch von Springer, p. 364 ff.

in seltsamer Tracht, die an den Orient erinnern soll, steht in der Mitte und spendet einem Knaben von der himmlischen Speise. Die Compositionen sind zwar zerstreut und ohne rechten Fluss. Die Gestalten stehen steif und eckig da, ohne dass sie sich recht zu bewegen wissen. Wie liebevoll ist aber die Landschaft behandelt! Die landschaftlichen Hintergründe sind weit ausgedehnt und mit stattlichen Bauwerken, mit Schlössern, Thürmen, Kathedralen, ja mit ganzen Städten besetzt, die so eingehend durchgeführt sind, dass man noch jetzt manches Bauwerk feststellen kann. Auf den Kuppen der Hügel stehen vereinzelte Bäume, und wenn man auf den Vordergrund blickt, kann man jede Pflanze, jede Blume botanisch bestimmen, so charaktervoll und sorgsam hat der Künstler jedes Blatt, jede Blüthe, selbst die Thiere, welche im Grünen kriechen, ausgeführt. Dieselbe liebevolle Durchführung des Details fesselt auch in dem zweiten Werke, das die Pinakothek von Bouts besitzt: einem kleinen Triptychon mit der Anbetung der Könige. Auch hier ist die Landschaft wieder von besonderer Schönheit. Wie der Vordergrund auf das Feinste durchgebildet ist, die Rosenstaude, die Pustblume vor dem alten Gemäuer, die schwarze Schnecke, die auf demselben kriecht und ihre schleimige Spur hinter sich zurücklässt, so ist auch die Fernsicht vortrefflich. Noch meisterhafter sind freilich die Landschaften auf den Flügeln. Links steht Johannes der Täufer auf dem Wiesengrunde neben einer Quelle in einer Felsenschlucht, rechts trägt Christophorus

3,107 bis 109



110. Dirk Bouts: Abraham und Melchisedek.
(Phot. Hanfstängl.)



109. Dirk Bouts:
Der heil. Christophorus.
(Phot. Hanfstängl.)

den Jesusknaben durch eine wildbewegte Fluth zwischen schroffen Felsenufern hindurch. Kein Zweifel, dass bei aller Feinheit der Ausführung ein solcher altniederländischer Landschaftshintergrund auf das moderne Auge ziemlich befremdend wirkt. Es fehlt die malerische Einheitlichkeit und Abgeschlossenheit, das was wir heute landschaftliche Stimmung nennen, und es bleibt ein Rest von Construirtem und Schematischem übrig, der unserm Gefühl persönlicher Naturauffassung in der Malerei widerspricht. Während die Landschaften des 17. Jahrhunderts ins Breite streben, lieben es die älteren Meister, phantastische Gegenden voll steiler, schroffer Berge darzustellen. Während die neueren Maler die Naturscenen als Ganzes zu fassen und wiederzugeben suchen, ist der Blick jener auf die einzelnen Erscheinungen gerichtet. Während die modernen Landschaften gewissermassen mit dem Auge des Kurzsichtigen gesehen sind, erscheinen die älteren mit ihrer unendlich fleissigen Ausführung selbst der fernsten Einzelheiten gleichsam mit Hülfe des Mikroskops gemalt. Während die neueren Meister die Formen der Landschaft mehr subjectiv im Reflex ihrer eigenen Stimmung sehen, in dem alle Einzelheiten verschwimmen oder doch eine zum Gan-

zen stimmende Färbung erhalten, sieht Dirk Bouts sie in hellster Beleuchtung, scharf umrissen, mehr objectiv.[1]) Nur auf dem Christophorusflügel, wo die aufsteigende Sonne den fernen Hintergrund mit ihrem Lichte übergiesst, während die im Vordergrunde sich verengende Felsenkluft noch im Helldunkel liegt, hat er eine gewisse Stimmung in die Landschaft zu legen gewusst und nicht mit Unglück einen Beleuchtungseffect versucht. Und noch weiter ist er in der Gefangennehmung Christi gegangen, wo wir am Nachthimmel die abnehmende Mondscheibe sehen, während die Figuren von Fackellicht beschienen werden.



115. Hans Memlinc: Johannes der Täufer. (Phot. Hanfstängl.)

II,112

Während Dirk Bouts in München besser als anderswo vertreten ist, kann *Hans Memlinc* naturgemäss nur im Johanneshospital zu Brügge in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt werden. Immerhin besitzt die Pinakothek zwei Bilder dieses liebenswürdigen Meisters, der »die Demuth und Kindlichkeit des mittelalterlichen Stils so rein festzuhalten und sich doch so sehr der Freiheit der vollendeten Kunst zu nähern wusste,«[2]) wie kaum ein anderer seiner Zeitgenossen. Schon das erste, 1470 gemalte und wahrscheinlich einst in der Sammlung des Cardinals Bembo in Padua befindliche Bildchen, welches Jo-

---

[1]) Vergl. den geistreichen Aufsatz über »das landschaftliche Auge« von W. H. Riehl in seinen »Culturstudien aus drei Jahrhunderten.«

[2]) Woltmann, Gesch. d. Malerei. Bd. II p. 46.



117. Gerard David: Vermählung der h. Katharina mit dem Christkinde. (Phot. Hanfstängl.)

hannes den Täufer in rothem Mantel darstellt, wie er auf einem Felsstück neben einer Quelle sitzt, ist ein Beweis für die tiefe Empfindung und die liebenswürdige Naturbeobachtung dieses Künstlers. Die andere Tafel, welche 1480 von der Gerberzunft in Brügge in die dortige Liebfrauenkirche gestiftet wurde, zeigt die »Sieben Freuden Mariä«, und zwar nicht in einzelnen gesonderten Feldern, sondern als ein grosses Ganzes in landschaftlicher Verbindung. Ein gemeinsamer Hintergrund, in dessen Mitte die Thürme und phantastischen Kuppeln Jerusalems emporragen, vereinigt die Hauptscenen aus dem Leben Mariä von der Verkündigung bis zu ihrer Himmelfahrt. Eine geschickte Vertheilung von kleinen Bauten und offenen Hallen in der Landschaft gibt dem Künstler die Möglichkeit, zahlreiche Episoden bequem und deutlich vor unser Auge zu bringen; die zahlreichen Windungen und Senkungen im Boden gestatten ihm, die Handlungen unter einander zu verbinden, gleichsam den Faden der Erzählung festzuhalten. Der Mangel an Luft- und Linearperspective wird auf den ersten Blick sichtbar. Aber die Episoden sind so anmuthig erzählt, so trefflich angeordnet, die Farben so glänzend und klar wie auf wenigen andern gleichzeitigen Werken. In bewunderungswürdiger Feinheit und mit tiefer Empfindung hat der Meister hier ein christliches Epos vorgeführt, das man von links nach rechts langsam betrachten muss. Dabei verfällt er nicht in die eckigen Motive, an denen die Werke Rogers noch leiden; namentlich die Köpfe mit ihrer hohen Stirn, ihren gesenkten oberen Augenlidern haben einen eigenthümlichen Reiz.

3,115
3,116

Ein Zug der minniglichen Zartheit und Empfindungswärme, die den Arbeiten der älteren Kölner Schule eigen war, scheint auf ihn übergegangen zu sein, und doch hat er sich alle technischen Errungenschaften der neuern Zeit zu Nutzen gemacht.



149. Lucas van Leyden: Mariä Verkündigung.
(Phot. Hanfstängl.)

Dieselben Eigenschaften erfreuen auch in einem andern Bilde, welches die Vermählung des Christkindes mit der heil. Katharina darstellt und wahrscheinlich von Memlincs Schüler *Gerard David* herrührt, mit dessen Hauptwerk, einer Madonna in Rouen, es stilistisch und inhaltlich viel gemein hat. Er schliesst sich der Richtung Memlincs auf das zierlich Anmuthige an und zeichnet sich durch einen hochausgebildeten Sinn für die landschaftliche Natur aus. Das zweite Werk, welches diesem Meister zugeschrieben wird, eine Anbetung der Könige, steht allerdings tiefer und fällt namentlich durch die scharf gezogenen Umrisse, die kurzen Proportionen, die bunten Kleiderfarben, den dicken Farbenauftrag, den röthlichen Gesammtton und die manierirten Fleischtöne auf, die je nach Geschlecht und Alter von einem blassen Weiss zu einem kräftigeren Roth übergehen.

3,117

II,118

Bei den Meistern aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts treten dann die genrehaften und landschaftlichen Elemente, die schon in diesen älteren Werken im Keime gegeben waren, noch stärker hervor. Bei *Lucas van Leyden* muss man, um dies verfolgen zu können, allerdings die Kupferstiche zu Rathe ziehen, in denen er uns eine Reihe



134. Quentin Massys (?): Pietà.
(Phot. Hanfstängl.)

interessanter Genreblätter hinterlassen hat; das farbenkräftige, einst im Besitze Kaiser Rudolphs II. befindliche Diptychon — Maria mit dem Kinde und Maria Magdalena mit dem Donator — ist nur als eins der wenigen erhaltenen Zeugnisse der malerischen Thätigkeit des Meisters von Interesse. In der Geschichte der Malerei ist sein Zeitgenosse *Quentin Massys* jedenfalls wichtiger, dessen Werke auch technisch einen grossen Fortschritt bedeuten. Massys ging nämlich zuerst über die miniaturhafte Ausführung der älteren Schule hinaus und suchte die Formen grösser, bedeutender zu fassen, die Charaktere zu vertiefen und damit eine breitere Pinselführung zu verbinden. Zu diesem Zwecke pflegte er die menschlichen Gestalten, welche seine älteren Landsleute nur gleichwerthig mit der Architektur behandelt und in der Regel im Mittelgrunde in Aktion gesetzt hatten, lebensgross in den Vordergrund, die Landschaft in die hintern Gründe seiner Bilder zu rücken.[1] So sehen wir dies auch auf den Gemälden der Pinakothek, obwohl wir in denselben kaum eigenhändige Arbeiten des Meisters vor uns haben. Das Bild der Jungfrau mit dem Kinde ist zu schadhaft, um noch ein Urtheil über die Originalität zuzulassen; das Ecce homo und der hl. Hieronymus können nur als gute Schulcopien gelten, während die Pietà in der Erfindung zwar ebenfalls auf Massys zurückzugehen scheint, technisch aber auf einen bedeutend späteren Meister hinweist. Für die kunstge-

3,148 u. 149
II,132
3,135
II,137
II,134

[1]) Vgl. Woltmann-Woermann, Gesch. der Malerei, Bd. II, p. 512.

schichtliche Analyse war dieses Bild schon seit Jahren ein Räthsel. Seinen jetzigen Namen hat es nach einer in Dresden befindlichen Tuschzeichnung erhalten, die von fremder Hand den Namen Quentin Massys trägt. Dafür, dass diese spätere Bezeichnung richtig sei, etwa auf einer richtigen Tradition beruhe, ist nicht der geringste Beweis geliefert; dass das hier befindliche Bild aber von der Hand des Meisters herrühren könnte, ist vollständig ausgeschlossen. Denn weder hat die dicke emailartige Behandlung des Fleisches Etwas mit der lasurartigen Malerei des Massys gemein, noch werden wir durch den kühlen Silberton, verbunden mit dem kräftigen Blau, an den bekannten Goldton der echten Bilder erinnert, in denen ein leuchtendes Roth den Grundaccord bildet. Andererseits zeigt die Gewandung der Maria — einfarbig untermalt und dann mit blauer Farbe gleichsam frottirt — eine viel zu kühne Behandlung, als dass man an die Hand eines übermalenden Restaurators denken könnte. Auch in der Landschaft scheinen das Impasto bei der Wolkenbehandlung und die stellenweis verschwommen behandelten Partien der Ferne die Hand und das Auge eines fast modern geschulten und für Stimmung schon empfänglichen Künstlers zu verrathen. Dazu kommt noch das im reinsten Braun ganz flüchtig auf den Untergrund skizzirte Blätterwerk, das ganz decorativ nur dem Gesammteffecte dient und keinesfalls aus einer Zeit stammen kann, die sich in gewissenhafter Durchführung auch der



133. Quentin Massys: Porträt des Kanzlers Jean Carondelet.
(Phot. Hanfstängl.)



138. Marinus van Roymerswale: Ein Geldwechsler mit seiner Frau.
(Phot. Hanfstängl.)

kleinsten Nebensächlichkeiten nicht genug thun konnte. Wir sehen also, dass sich aus dieser Analyse kein positiver Punkt, sondern nur Negatives ergibt, und unwillkürlich werden wir auf einen ähnlichen Fall der Entthronung eines berühmten Bildes zurückgeführt, nämlich auf die bekannte Dresdener Magdalena, die bis vor Kurzem für ein Hauptwerk Correggio's galt, bis Lermolieff darin die Hand Adriaen van der Werffs oder eines ihm ähnlichen Künstlers in überzeugender Weise nachwies. Vielleicht gehen wir nicht ganz fehl, wenn wir das Bild ebenfalls als das Werk eines Malers ungefähr aus dieser Epoche auffassen, die gar keine selbständig schaffenden Künstler mehr hervorbrachte, sondern nur solche, die mit ihrem angeerbten grossen Können nichts mehr anzufangen wussten, da es ihnen an eigenen Ideen vollständig gebrach. Auf einen solchen, der einen alten Entwurf benutzte und ganz eklektisch jeden Theil für sich in der Manier ausführte, die ihm gerade dafür die geeignetste schien, dürfte möglicherweise auch die Pietà zurückgehen.

Wenden wir uns zu Massys selbst zurück, so war derselbe auch ein Porträtmaler ersten Ranges, wie dies die kräftige Darstellung des als Freund des Erasmus bekannten Flandrischen Kanzlers Jean Carondelet bestätigt. Und schliesslich spielt er auch in der Geschichte der Genremalerei eine Rolle, indem er zuerst Sittenbilder mit grossen Halbfiguren malte, welche Zahlscenen in Antwerpener Geschäftsstuben darstellen. Die Anzahl dieser Bilder, welche ihm selbst zugeschrieben werden darf, ist freilich nur eine kleine. Das eine

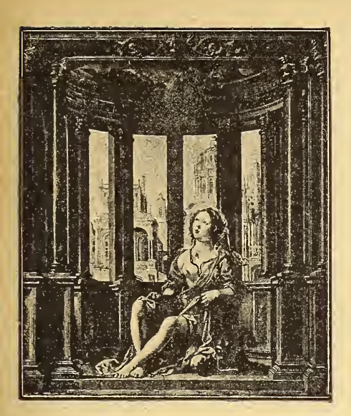
2,133



155. Jan Gossaert: Madonna mit dem Kinde. (Phot. Hanfstängl.)

Bild der beiden Steuereinnehmer, welches die Pinakothek besitzt, II,136 ist nur die Copie eines in der Galeria Zambeccari befindlichen Originals, während die beiden 3,138 andern von Quentins Nachahmer II,139 *Marinus van Roymerswale* herrühren, der conventioneller in der Auffassung, leerer und rauher in der malerischen Behandlung und monotoner in der Färbung erscheint. Die Gemälde zeigen beide dieselben Typen, denselben gleichmässig röthlichen Fleischton, dieselbe gläserne Durchsichtigkeit der Färbung, dieselbe auffallende Tracht; sogar ein und dieselbe Studie hat er zu der linken Hand der Frau auf dem Bilde 138 und zu der aufgestützten Hand des Schreibenden auf dem Bilde 139 benützt.

Während Massys wegen dieser Wechslerbilder eine wichtige Stellung in der Geschichte der Genremalerei einnimmt, betonte ein anderer Antwerpener Meister, *Joachim Patinir*, mehr die landschaftliche Seite seiner Vorgänger, schuf Bilder wie die 2,140 Kreuzigung, worin er den heiligen Vorgang ganz zur Staffage herabdrückte, während er die Landschaft zur Hauptsache machte. Freilich sind sowohl in diesem Bild wie in 3,141 u. 142 den andern seiner Richtung angehörigen Werken die Land- 2,143 u. 144 schaften mit vielen phantastischen, unorganisch zusammengetragenen Einzelheiten überfüllt, die schroffen Felsen, die üppigen Baumpartien, die weiten Flussthalperspectiven seiner Heimath vergrössert, vermehrt und phantastisch durcheinandergeschoben, aber in der Geschichte der Landschaftsmalerei bilden diese Werke trotzdem ein wichtiges Mittelglied. Das



156. Jan Gossaert: Danae.
(Phot. Hanfstängl.)

gilt auch von den Bildern des *Hendrik Bles,* von dem die Pinakothek ausser einer kleinen Verkündigung eine schöne Anbetung der Könige besitzt, in welcher zwar die manierirten, langgestreckten Figuren stören, die Landschaft und die Architektur aber durch liebevolle Durchführung fesseln. 3,145 3,146

Leider war es den niederländischen Künstlern nicht vergönnt, auf diesem so ruhmreich betretenen Wege weiterzugehen, da andere Einflüsse störend dazwischen traten. Die niederländische Malerei gerieth im 16. Jahrhundert in den Bann des Italismus. In Lionardo da Vinci, Michelangelo und Rafael hatte damals die italienische Malerei ihre entscheidenden Triumphe gefeiert. Die vornehmen Stände zog natürlich die italienische Kunst mehr an, als die in ihren Wurzeln bürgerliche altflandrische Weise. Die Malerei musste diesem Modegeschmacke folgen. Und die Nachachmung der Italiener hatte naturgemäss ein allmähliges Verschwimmen und Verschwinden der reizvollen nationalen Eigenthümlichkeiten der niederländischen Kunst zur Folge. Dieser Manierismus macht sich zum ersten Mal in den aus dem Jahre 1527 stammenden Werken des *Jan Gossaert gen. Mabuse* geltend. Das eine zeigt in einer italienischen Renaissance-Architektur die Madonna mit dem Kinde, in den Köpfen leer, in den Stellungen affectirt und in der Färbung kalt. Das andere, welches die Danae darstellt, wie sie den Goldregen des Zeus empfängt, zeichnet sich zwar ebenfalls durch die Pracht der architektonischen Umgebung und die sorgfältige Plastik der Modellirung aus, aber die Farbenscala ist kalt, die geistige Empfin- 3,155 3,156

dung erkünstelt und öde. Nicht minder suchte *Barend van Orley* in Brüssel auf seinen Werken Alles zu verwerthen, was er von italienischer Compositionsweise und Formengebung II,157 in Erfahrung gebracht hatte. Seine »Predigt des heil. Norbert« verräth die Absicht, den Stil der römischen Schule nachzuahmen, sogar in aufdringlicher Weise; nebst der Architektur sei in dieser Hinsicht besonders die zunächst im Vordergrunde sitzende Frauengestalt beachtet. Auch Orley kann wie Mabuse die Gezwungenheit und innere Unwahrheit nicht verleugnen, da auch er seine eigene Natur ablegte, ohne doch die italienische vollständig in sich aufnehmen zu können.

Glücklicherweise hatte die altniederländische Malerei, bevor sie auf diese Weise ihre Selbständigkeit verlor, weithin befruchtend gewirkt.[1]) Die Kunst der Oelmalerei, von den Niederländern so trefflich ausgeübt, erregte bei allen Völkern Bewunderung. Niederländische Bilder wurden in Italien und Spanien begehrt und vollends die deutschen Maler begannen seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein emsiges Studium der niederländischen Kunst, deren Realismus überdies der herrschenden Zeitrichtung entsprach. Ein reger Verkehr waltete besonders zwischen den Niederlanden und den rheinischen Städten. Hier gewann daher auch naturgemäss die Eyck'sche Richtung die rascheste Nachfolge. Die alte Kölnische Schule trat durch die Berührung mit den Niederländern in eine neue Phase. Dieser Entwicklungsgang kann, ausser im Wallraff-Richartz Museum zu Köln, am besten in der Münchener Pinakothek studirt werden, da sich hier die reiche Sammlung befindet, welche im ersten Viertel unseres Jahrhunderts, als man die Werke der halbvergessenen nationalen

---

[1]) Vgl. A. Springer, Grundzüge der Kunstgeschichte, Leipzig 1888.

Kunst wieder aufsuchte, von den Brüdern Boisserée unter der Mitwirkung von Bertram, den beiden Schlegel, Goethe u. A. angelegt und 1827 von König Ludwig I. für 240,000 Thaler angekauft wurde. Die meisten dieser Bilder haben freilich durch eine schädliche Restaurations-Methode gelitten. Da man zur Zeit der Boisserées von der falschen Ansicht ausging, die Bilder des 15. Jahrhunderts hätten ursprünglich das Aussehen alter Glasgemälde gehabt, so beraubte man sie eines grossen Theiles ihrer Farbenschichten, verputzte sie in den hellen und kühlen Tönen und überging sie mit Firnisslasuren, um sie dieser, wie man sich einbildete, ehemaligen Wirkung wieder zu nähern.[1])

Die Kölnischen Künstler suchten also das Altüberkommene mit den Neuerungen der Eycks zu vereinen, nahmen ausser der Oeltechnik auch viele Einzelheiten an, welche die flandrische Kunst charakterisiren, d. h. sie bemühten sich, die Köpfe porträtartig durchzuführen, die Kleidung, das Geräthe, den Schmuck, die Architektur so treu als möglich der Natur nachzubilden. Nur zur Wiedergabe der Landschaft entschlossen sie sich erst spät. Zunächst behielten sie noch den Goldgrund bei und führten nur den Boden des Vordergrundes landschaftlich durch. Dann spannten sie hinter den Figuren prächtige Teppiche aus, die den Ausblick in eine fern gehaltene Landschaft gestatteten. Erst ganz am Schlusse des Jahrhunderts entschlossen sie sich, die Gestalten auf natürlichem Grunde auftreten zu lassen, so dass Landschaft und Figuren wie auf niederländischen Werken ein zusammenstimmendes Ganze bilden.

Da man die Namen der Meister, welche diesen Umschwung vollzogen, vorläufig noch nicht hat auffinden können, so werden sie nach ihren Hauptwerken benannt.[2])

---

[1]) Vergl. die Bemerkungen Bayersdorfers bei H. A. Berlepsch, Die Kunstschätze Münchens, München 1872.

[2]) L. A. Scheibler, Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule, Bonn 1880.

Der erste derselben, in dessen Bildern noch hier und da leise eine Formerinnerung an Stephan Lochner anklingt, der aber im Uebrigen schon ganz auf realistischem Boden steht, ist der Meister, welcher die Folge von Darstellungen I,22–29 aus dem Leben Mariä geschaffen hat und der nach einem andern Werke, einer früher im Besitze des Stadtraths Lyversberg in Köln befindlichen Passionsfolge, auch der *Meister der Lyversbergischen Passion* genannt wird. Die 7 ums Jahr 1463 entstandenen Tafeln aus dem Marienleben waren ursprünglich die Innenseiten der Flügel eines grossen Altarwerkes in der St. Ursulakirche zu Köln; das achte dazugehörige Bild, die Darbringung Christi, ist in die Londoner Nationalgalerie gekommen. Obwohl gerade sie fast alle durch Verputzung und Uebermalung kühl in der Farbe und matt im Ausdruck geworden sind, bilden sie doch noch immer eine liebliche Idylle von zartem, fast weiblichem Charakter. Bei ziemlich kleinen Dimensionen schliessen sie in der Behandlung des Kostüms, des Beiwerks und des Schmuckes sich den niederländischen Vorbildern sehr nahe an.[1]) Die Gestalten, welche der Künstler bildet, sind schlank; aber bei der guten Durchbildung des Rumpfes und der Extremitäten, dem fest aufsitzenden Kopfe erscheinen sie doch nicht schwächlich; sucht man Vorbilder für sie, so findet man sie nicht in der Schule Meister Wilhelms, sondern bei den Niederländern, etwa bei Dirk Bouts. Die Köpfe zeigen ein meist feines Oval mit hoher runder Stirne, mässig starken Backen und einem etwas zugespitzten, doch nicht flachen Kinn. Die Augen sind klein, die Augenbrauen, besonders bei den Frauen, hoch hinaufgezogen; der Mund hat die typische Bildung, in die auch Lochner noch öfters verfiel, verloren, die Unterlippe ist kräftig gewölbt, die Oberlippe fein und schmal. Dabei sind die Bewegungen gemessen, nie stürmisch, aber immer voll Aus-

---

[1]) Hub. Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei, Berlin 1888.



25. Meister der Lyversbergischen Passion: Die Vermählung der Maria mit Joseph.
(Phot. Hanfstängl.)

druck; die Gewänder fallen gut, meist in breiten Massen, seltener in eckiges Gefältel auslaufend. Der Künstler liebt reich entwickelte Landschaften und sorgsam ausgeführte Baulichkeiten, ohne jedoch den Goldgrund aufzugeben; Gräser, Blumen, Gesträuch, Bäume sind mit Feinheit und Sauberkeit gezeichnet, während die Felsen und Berge noch sehr abenteuerliche Formen zeigen; auch die Architektur hat etwas Abenteuerliches, romanische und gothische Formen verbinden sich zuweilen, wie in der goldenen Pforte, zu einer sonderbaren Gesammtwirkung. In Mariens Tempelgang fesselt besonders die anmuthige, im Profil genommene Frau, deren lang niederwallendes Haar von einem Diadem zusammengehalten wird; sie ist eine freie Wiederholung der opfernden Maria in Rogers Dreikönigsaltar (II 103). In der Vermählung Mariens fällt die Gruppe der Trauzeugen durch beredte Bewegung und eindringliche Charakteristik auf. In Mariens Himmelfahrt sind besonders die Gruppen der aufwärts schauenden Apostel zu beachten; der Ausdruck tiefer Sehnsucht spricht sich in den Gesichtern aus, während die Bewegungen ohne Hast und Leidenschaft bleiben. Die Begegnung Joachims mit Anna vor der goldenen Pforte bietet endlich ein besonders reich entwickeltes Landschaftsbild, mit spiegelnden Wassern, bebuschten Hügeln und abenteuerlich geformten Bergen. Verwandter Art sind auch die übrigen Bilder des Meisters. Besonders in den grösseren Tafeln, welche je drei Apostel und Johannes Baptista zu einer Gruppe I, 31–33



50. Meister des Bartholomäus: Der Evangelist Johannes und die heil. Margaretha.
(Phot. Hanfstängl.)

verbunden in halber Lebensgrösse enthalten, treten die Gestalten trotz der alterthümlichen Anordnung in lebendiger Bestimmtheit und Wahrheit aus dem Goldgrunde hervor. Die unschönen knolligen Nasen und die einförmigen Physiognomien, wie sie noch an dem Heisterbacher Altarwerk zu finden waren, haben mehr lebensvollen Formen Platz gemacht.

Weniger erfreulich wirkt der um 1490—1500 thätige *Meister des Bartholomäus*, von dem der aus der Kölner Kirche St. Columba stammende Bartholomäus-Altar herrührt, dessen Mittelbild den Heiligen zwischen der h. Agnes und der h. Cäcilia darstellt. Das Bild bedeutet zwar insofern einen Fortschritt, als an Stelle des Goldgrundes hinter den Gestalten ein reichgemusterter Teppich aufgespannt ist, über welchem im fernen Hintergrunde eine Landschaft in bläulichem Tone sichtbar wird. Auch die Modellirung der Fleischpartien erreicht mit ihren grauen Schatten, hellen Lichtern und zarten Lasuren eine ungemein plastische Wirkung, während die Farbengebung mit ihrer aus Gold, Rosa, Grün, Blau und Grau zusammengesetzten frischen und kühlen Harmonie einen höchst eigenthümlichen und nicht unsympathischen Akkord anschlägt. Aber die Gewänder sind scharf gebrochen und schwerfällig, die Gestalten untersetzt und grossköpfig, die Körperbewegungen lächerlich geziert. Die Weiber sind flache lächelnde Auto-

II,48 bis 50

maten, mit gezierten Bewegungen und verschämten Blicken, die Männer von unangenehm blödfreundlichem Ausdruck. Ebenso gekünstelt erscheint die Haltung des Körpers und die angestrebte Grazie in der Stellung der knöchernen Finger, besonders beim Anfassen eines Gegenstandes.

Einen weiteren Schritt that der seit 1486 nachweisbare *Meister der heil. Sippe,* der in der Pinakothek durch eine Beschneidung Christi aus der St. Columbakirche in Köln und durch eine Anbetung der Könige vertreten ist. Hier hat zum ersten Mal auch im Hintergrunde Realismus und malerischer Sinn gesiegt, der Goldgrund ist verschwunden und eine schöne Landschaft mit hellblauer verschwommener Ferne an seine Stelle getreten. Dabei sind die Gesichtstypen lebendig und innig, etwa zwischen denen des Memlinc und denen des Gerard David stehend, die Farben hell und goldig mit stark röthlichem Fleischton, die Bewegungen wohlgemessen und frei von alterthümlicher Steifheit. Nur die Gewandfalten sind noch unruhig und hart, mit röhrenartig herausstehenden Erhebungen. [1]

II,43 bis 45
I,47

Den Abschluss und Gipfelpunkt dieser Entwicklung aber bildet der *Meister des Todes der Maria,* bei dem zum ersten Mal die Architektur, das Nebenwerk und die Landschaft wie auf niederländischen Bildern in voller Harmonie mit der Darstellung des heiligen Ereignisses steht. Der Tod der heil. Jungfrau ist ganz wie eine Sterbescene aus dem 15. Jahrhundert aufgefasst. [2] In geräumigem Saale liegt unter einem Prachtbaldachin die sterbende Mutter Christi. Johannes hält unter Thränen die brennende Sterbekerze in ihrer Hand. Während ein Theil der Apostel betet, die Andern mit Herbeischaffen des Weihwasserkessels, wieder Andere mit dem Anfachen der Kohlen im Rauchfasse beschäftigt sind, kniet Petrus als func-

II,55 bis 57

[1]) L. A. Scheibler, Schongauer und der Meister des Bartholomaeus. Repertorium für Kunstwissenschaft VII, 1.

[2]) J. A. Messmer, Text zur Boisseréegalerie, München 1862.

tionirender Priester im Pluviale zu Füssen des Lagers, um die kirchliche Handlung zu vollführen. Das Hausaltärchen, die Wandnische mit dem Waschbecken, der Weihwasserkessel, Rauchfass, Kreuz und sonstige kirchliche Geräthe sind wie die Architektur mit grösster Sorgfalt wiedergegeben. Auf dem einen Flügel fesseln die neben ihren Schutzheiligen knieenden Stifter durch ihren lebensvollen Ausdruck. Auf dem andern, wo Mutter und Tochter unter dem Schutz ihrer Heiligen Christina und Gudula knieen, ist namentlich die im reinsten Sonnenlichte schwelgende Landschaft entzückend, auf der jedes Plätzchen Friede und Wonne athmet. Das feine Gefühl des Künstlers für weibliche Anmuth verschafft sowohl den Heiligen als den aus dem Leben genommenen Gestalten bei aller Anspruchslosigkeit eine unbeschreibliche Anziehungskraft. Der weisse Schleier über dem rosarothen Kleide der heiligen Gudula würde in seiner virtuosen malerischen Durchführung jedem flandrischen Künstler Ehre machen. Eine gewisse niederländische Gemüthlichkeit, Ruhe und Häuslichkeit geht überhaupt durch das Ganze hindurch. Auch das Colorit ist heiter bei entschiedener Vorliebe für ein intensives bläuliches Roth und für blühend röthliche Fleischtöne.



57. Meister des Todes der Maria: Die heil. Christina und die heil. Gudula.
(Phot. Hanfstängl.)

Leider gerieth auch die Kölnische Schule ähnlich der niederländischen um die Mitte des 16. Jahrhunderts in den Bann des Italismus, wie dies besonders die in der Pinakothek sehr zahlreich vertretenen Werke des Kölnischen Hauptmeisters jener Zeit, des *Barthel Bruyn* zeigen, der sich ursprünglich an den Meister des Todes der Maria anschloss, um mit einer verblasenen Nachahmung der Italiener zu enden. Schon in dem figurenreichen Gemälde der Kreuzigung mit den Flügelbildern Kaiser Heinrichs und der h. Helena macht sich eine gewisse Affectirtheit im Ausdrucke des Schmerzes, eine gewisse Ueberladung in der Composition, eine gewisse Kühle und Kraftlosigkeit in der Färbung geltend. Noch charakterloser sind die Brustbilder der h. Katharina und Barbara, bei denen lediglich eine rundliche »Schönheit« im Sinne der Italiener angestrebt und dieser die Tiefe des Ausdrucks geopfert ist. Wie vor den Werken Mabuse's und Orley's hat man daher auch vor diesen und allen übrigen Bildern Barthel Bruyn's das Gefühl, am Ende einer Kunstperiode angelangt zu sein, die anhebt, in Stillosigkeit und Willkür unterzugehen.

2,68–72

2,88 u 89





II. Die oberdeutschen Schulen.

Saal III. Cab. 4 und 5.



NTERDESSEN war der Realismus, d. h. die Formensprache, welche eine naturgetreue Darstellung der Dinge anstrebt, allmählig auch in den andern deutschen Gegenden heimisch geworden. *Martin Schongauer* in Kolmar, [1]) der in seinen jungen Jahren bei Rogier van der Weyden in Brüssel arbeitete, hatte schon um 1470 die oberdeutschen Maler mit den Errungenschaften der flandrischen Technik vertraut gemacht. Seine Züge lernen 4,220 wir in einem kleinen Bildniss kennen, das sein Schüler Hans Burgkmair um 1510 nach einem 1483 gemalten, jetzt verschollenen Selbstporträt des Meisters copirte und das wegen der auf der Rückseite angebrachten Inschrift seit Jahren einen wissenschaftlichen Zankapfel der Kunstgelehrten bildet. Ein etwas weichlicher, bartloser Kopf wendet sich dem Beschauer zu, mit grossen, braunen Augen, vollem, schön geschnittenem Mund, etwas stumpfer Nase, kräftigem, vorge-

---

[1]) Vgl. D. Burckhardt: Schongauer und seine Schule am Oberrhein, 1888. H. Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei, Berlin 1888 p. 250 ff.



174. Martin Schongauer: Maria mit dem Kinde.
(Phot. Hanfstängl.)

wölbtem Kinn, bedeckt von einer barettförmigen, schwarzen Mütze, die zu dem pelzgefütterten Rock gut steht. Obwohl im Uebrigen Schongauers Bedeutung hauptsächlich in seinen Kupferstichen beruht, die im kgl. Kupferstichkabinet in ziemlicher Vollzähligkeit zu finden sind, so ist doch die reizvolle kleine Madonna als eine der wenigen ausserhalb Kolmars vorkommenden Proben seiner malerischen Thätigkeit ebenfalls von hohem Interesse. Der ideale typische Schönheitssinn des Mittelalters ist hier mit tiefer Farbenpracht und einzelnen mehr realistischen Zügen verbunden. An Stelle des Goldgrundes sieht man hinten den Stall mit Ochs und Esel, links wird eine gebirgige Landschaft mit einem Wässerchen und einer Schafheerde sichtbar. Die Erdbeeren und Blumen des Vordergrundes sind sehr fleissig in niederländischer Manier gemalt, aber trotz dieser sorgsamen Durcharbeitung des Details ist doch gleichzeitig wirklich coloristische Stimmung vorhanden. Die Dämmerung des Abends, die über der Landschaft liegt, mildert die Kraft der Localfarben und fasst die hellen Töne zu einem milden Akkord zusammen.

4, 174

Von Schongauer waren mehr oder weniger alle folgenden deutschen Künstler des 15. Jahrhunderts abhängig, die, wenn sie auch nicht direct bei ihm lernten, doch durch seine Kupferstiche beeinflusst und zur realistischen Auffassungsweise

geführt wurden.[1]) Wer diese Meister genauer studiren will, dem bietet die Pinakothek hinreichendes Material: er findet hier nicht nur die zahlreichen Gemälde, welche im Beginne unseres Jahrhunderts aus den aufgehobenen baierischen Klöstern zusammenströmten, sondern auch die reichen Schätze der 1828 erworbenen Fürstl. Wallerstein'schen Sammlung vereinigt. Auf der andern Seite wird es freilich auch Niemandem zu verübeln sein, wenn er sich für diese altdeutschen Werke nur wenig erwärmen kann. Sie haben zu viel an sich, was unserm modernen Schönheitsgefühl widerspricht. Zunächst stört uns der holzmässig steife Charakter der Figuren, der sich besonders aus der damals in Deutschland üblichen Verbindung der Malerei mit der Holzplastik erklärt. Die Altarschreine, wie sie die Maler hauptsächlich zu liefern hatten, wurden gewöhnlich mit lebensgrossen Statuen oder mit figurenreichen Holzreliefen gefüllt, nur die Flügel wurden mit Gemälden versehen. Diese Zusammenstellung würde verletzend gewesen sein, wenn beide Künste sich in voller Eigenthümlichkeit gezeigt hätten. Das geschah daher nicht. Man gab den Statuen leuchtende Farben, den Reliefs landschaftlichen Hintergrund. Die Malerei ihrerseits wurde plastisch, suchte durch scharf hervortretende Umrisse, knittrigen Faltenwurf u. dgl. den Eindruck bemalter Holzreliefs zu machen. Während sich ferner die Niederländer gern mit ruhigen Gegenständen begnügten, stellten die Deutschen besonders oft Scenen aus der Passion dar und wurden dabei gewöhnlich eckig und fehlerhaft, da ihre mangelhafte Formenkenntniss zur Darstellung solcher bewegter Gegenstände nicht ausreichte. Mit der schlicht porträtartigen Durchführung der Köpfe im Sinne der Niederländer begnügten sie sich ebenfalls selten, sondern trieben den Realismus soweit, dass sie die Gesichter ihrer Figuren oft mit dem Ausdruck höchster Rohheit und Gemeinheit ausstatteten, der zuweilen ans un-

---

[1]) A. Woltmann, Gesch. der Malerei, Bd. II, Leipzig 1882.

freiwillig Komische grenzt. Da ihnen schliesslich überhaupt die den Niederländern eigene wahrhaft malerische Empfindung fehlte, so blieben sie auch in der Ausbildung der Landschaft — sofern sie nicht überhaupt den Goldgrund beibehielten — weit hinter der flandrischen Schule zurück, deren Naturpoesie, Luftperspective, Schmelz und Duft der Formen sie nicht erreichten. Und alle diese Mängel fallen um so mehr in die Augen, da die Werke selten vom Meister eigenhändig durchgeführt, sondern — wegen der schlechten Preise, die man damals für Bilder zahlte — gewöhnlich mit Hilfe von Gesellen fabrikmässig vollendet wurden.

Am ehesten sind noch die Werke der schwäbischen Schule zu geniessen, die ihren Hauptsitz in den beiden Reichsstädten Ulm und Augsburg hatte. Sie leiden an jenen Mängeln am wenigsten und zeichnen sich durch verhältnissmässig einheitliche Farbengebung, verschmolzene Pinselführung und abrundende Zeichnung aus.

In Ulm, wo 1473 die Malerbruderschaft bei den Wengen gegründet worden war, wirkte um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts *Bartholomäus Zeitblom*, dessen Werke in den malerischen Städten Schwabens, Blaubeuren und Sigmaringen, in den Galerien von Stuttgart und Augsburg zahlreich zu finden sind, der aber auch in der Pinakothek mit einigen Altarflügeln vertreten ist. Der heil. Georg und der heil. Antonius (5,180 u. 181) sind allerdings nur kleinere, wohl von Gesellenhand herrührende Wiederholungen zweier im Stuttgarter Museum bewahrten Tafeln und leiden noch an allzu steifer Haltung und ungeschickter Gewandbehandlung mit übertriebenem scharfbrüchigem Gefältel. Besser sind schon die beiden Tafeln mit dem heil. Cyprian und dem heil. Cornelius (4,178 u. 179), die durch einen gewissen grossen, einfachen Faltenwurf, tief gestimmte und doch leuchtende Farben fesseln. Als eigenhändige Arbeiten des Meisters können aber wohl nur die drei vornehmen Gestalten der heil. Margaretha, Ursula und Brigitta (III,175 u. 176) gelten. Alter-

thümlich wirken darin nur die Köpfe, in 4,177 denen stets die nämlichen Gesichtsbildungen, das blonde Haar, die vorstehenden Backenknochen, die lange gerade Nase wiederkehren; auch vom Goldgrund kann sich der Maler noch nicht befreien. Aber in den Gestalten ist — abgesehen von den zu mageren Extremitäten — das durchgehende Verhältniss ein glückliches. Die Gewandung ist ruhig im Stil, die Farbe in den Fleischtheilen klar und von grosser Feinheit des Tons, in den saftig grünen und rothen Gewändern voll Harmonie und Leuchtkraft.



175. Bartholomäus Zeitblom: Die heil. Margaretha. (Phot. Hanfstängl.)

Mit Zeitblom sehr verwandt erscheint *Bernhard Strigel* aus Memmingen, der später in geachteter Stellung am Hofe Kaiser Maximilians in Wien thätig war.[1]) Namentlich in seinen aus der Kirche zu Mindelheim stammenden religiösen Darstellungen (Heiligenfiguren 4,184 bis 187 und Vorfahren Christi) erscheint er durch Zeitblom beeinflusst. Wir finden bei ihm dieselben übermässig gestreckten schwerfälligen Gestalten, dieselben charakteristischen Gesichtstypen mit der langen grossen Nase, dem breiten Mund und dem kleinen vorspringenden Kinn. Nur ist Strigel naturalistischer als Zeitblom, seine Gestalten sind hässlicher und plumper, besonders in den Extremitäten, die Füsse oft geradezu als Plattfüsse gebildet. Gegenüber der schlichten, oft nüchternen Ruhe bei Zeitblom macht sich bei Strigel ein Streben nach lebensvoller Bewegung geltend, das

[1]) Er war früher nur unter dem Namen »Meister der Sammlung Hirscher« bekannt, bis Bode (Jahrbuch der preuss. Kunst-Sammlungen II p. 54 ff.) auf einem Berliner Bilde die Namensbezeichnung des Künstlers auffand.



176. Bartholomäus Zeitblom: Die heil. Ursula. (Phot. Hanfstängl.)

jedoch mehr in Aeusserlichkeiten sich kundgibt, wie in den flatternden Gewändern, die in sonderbarem Gegensatz zu den steifen, vierschrötigen Gestalten stehen. Ist Strigel so im Ausdruck und in der Zeichnung unbefriedigend, so ist er dagegen als Colorist hervorragend. Seine Färbung, die von einem glänzenden Lackroth ausgeht, ist eine ausserordentlich tiefe. In der ersten Zeit gibt er seinen Tafeln einen Goldgrund, später — z. B. in der Darstellung Davids mit dem Haupte des Goliath — bilden den Hintergrund Landschaften mit einem See in der Ferne, worüber sich ein tiefblauer Himmel wölbt. Noch tüchtiger ist er als Porträtmaler. Seine Bildnisse des Patriziers Conrad Rehlingen und seiner Kinder, sowie das Brustbild eines Herrn Haller und das Porträt Kaiser Maximilians I. leiden zwar an schwacher Modellirung, schlecht gezeichneten Händen und mangelhafter Anordnung, auf der andern Seite aber erfreuen sie durch individuellen Ausdruck und farbenprächtige Durchführung.

4,183
III,188 u. 189.
4,190
5,191

Noch deutlicher spiegelt sich der Fortschritt, den die deutsche Kunst im Beginne des 16. Jahrhunderts machte, in den Werken des bis 1540 in Ulm thätigen *Martin Schaffner* wieder. »Sein älterer Landsmann Zeitblom war ihm an Ernst und Würde der Auffassung, an Lebendigkeit und Glanz des Colorits überlegen; Schaffner ist weltlicher, aber dafür anmuthiger und zwangloser in der Composition, freier und weicher in der Zeichnung.«[1]) Sein Hauptwerk — die 1524 gemalten Orgelthürblätter des Reichsstifts Wettenhausen bei

III,214 bis 217

[1]) Woltmann-Woermann, Gesch. d. Malerei, Bd. II p. 453.

Ulm — fesselt durch Adel der Auffassung wie durch harmonische eigenartige Pracht der Färbung und lässt auch in den Architekturformen den Uebergang von der Gothik zur Renaissance erkennen. Die Verkündigung findet in einer reichen Säulenvorhalle statt, die einen Ausblick in eine Landschaft frei lässt. Marias goldnes Haar wallt über ein Kleid von Goldstoff herab, der blaue Mantel ist ihr von der Schulter gefallen; der Engel ist in modischem Zeitkostüm und festlich mit einem Kranze geschmückt. Bei der Darstellung im Tempel hat der Hohepriester das Kind im Arm, das ihn freundlich anblickt und nach ihm langt. Die Ausgiessung des heil. Geistes geht in einem Säulensaal vor sich, in dessen Mitte Maria kniet, umgeben von den Aposteln. Die vierte Tafel, der Tod Mariä, ist die schönste von allen. Wiederum kniet die Jungfrau an der Stelle, wo sie die göttliche Botschaft erhielt; die Hände, die sie zum Gebet erheben wollte, sind ermattet herabgesunken; der Körper scheint zusammenzubrechen; der Kopf sinkt schwer zur Seite, die Augen schliessen sich; aber die Züge des Alters, die wir bei der Ausgiessung des heiligen Geistes an ihr wahrnahmen, sind verschwunden; Jugend und Schönheit verklären das seelenreine edle Angesicht. Sehr schön ist besonders die Auffassung, dass die Jungfrau nicht wie auf andern gleichzeitigen Bildern im Bette stirbt,



217. Martin Schaffner: Tod Mariä. (Phot. Hanfstängl.)

sondern zwischen den Aposteln stehend in sich zusammensinkt. Die körperliche Bewegung kommt dabei wahr und schön zum Ausdruck, ergreifend abgestuft aber spiegelt die geistige Bewegung in den Köpfen der Apostel sich wieder. Auch die mageren Formen und das Faltengeknitter sind verschwunden; die Bewegungen sind frei, leicht, natürlich und ausdrucksvoll; eine einfach edle Gewandung ist fast durchweg an die Stelle der oft unschönen Localtrachten getreten.[1]) Uebrigens hat Schaffner auch einige tüchtige Bildnisse gemalt, von denen 4,218 das des Grafen Wolfgang von Oetting (1508) besonders zu 4,219 beachten ist, während das des Mathematikers Peter Appian (1509) ihm nicht mit Sicherheit zugewiesen werden kann.

Sehr interessant ist es, dass wir diese grosse Entwicklung, den Uebergang von der aussterbenden Gothik zur abgeklärten deutschen Renaissance, wie wir ihn von Zeitblom bis zu Schaffner stufenweise verfolgt haben, auch in dem Entwicklungsgang eines einzelnen Künstlers beobachten können: ich meine den Augsburger Hauptmeister jener Zeit, *Hans Holbein den Aeltern,*[2]) von dem zwar die Augsburger Galerie die meisten, die Münchener Pinakothek aber die schönsten und bezeichnendsten Werke besitzt. Der frühen Zeit des Künstlers gehören die getrennten Rück- und Vorderseiten zweier grosser Altarflügel aus dem ehemaligen Kloster Kaisheim bei Donauwörth an, die der Abt Georg Kastner 1502 stiftete und die für die deutsche Altarmalerei jener Zeit besonders charakteristisch sind. Die innern Flügel, die nur an Festtagen geöffnet waren, enthalten die Geschichte Marias von ihrer Darstellung im Tempel bis zu ihrem Tod, während die äussern, welche an Werktagen das Altarwerk verschlossen, die Leidensgeschichte des Herrn schildern. Die Aussenseiten solcher Altarwerke pflegte man immer in einfacheren Farben

---

[1]) Förster, Denkmale deutscher Kunst, V, 15.

[2]) A. Woltmann, Holbein u. seine Zeit, II. Auflage, Leipzig 1874.

zu halten. Daher sind auch hier bei den Innenbildern die reichen gothischen Verzierungen, welche alle Tafeln einfassen, golden, während sie bei den Aussenseiten in einfacher Sandsteinfarbe ausgeführt sind. Einen ähnlichen Unterschied zeigt überhaupt die ganze Behandlung. Bei den Aussenseiten hat die eigene Hand des Meisters wenig gethan, ja selbst die Compositionen sind von verschiedenem Werthe. Das fabrikmässige Produciren, welches in alten deutschen Malerwerkstätten üblich und bei solchen grossen Altarwerken unvermeidlich war, tritt hier zu Tage. Die Marterscenen sind roh und verworren; bei der Kreuztragung trabt ein ganz scheusslicher Henkersknecht voran, und ein Bube wirft mit Steinen nach dem Heiland. Dieses Ueberwuchern der Episode, diese rohe Auffassung und diese burleske Charakteristik hat der Künstler nicht aus dem Evangelium, sondern aus den geistlichen Schauspielen seiner Zeit herübergenommen. Nur mit den stärksten Mitteln glaubt er wirken zu können, er kann Christus nicht genug leidend, die Schergen nicht genug grausam und verthiert darstellen. Es ist eine ausgewählte Schaar von Spitzbubengesichtern, die in den abenteuerlichen Theaterkostümen, wie sie auf den damaligen Schaubühnen getragen wurden, um so grimassenhafter wirken. Die Gefühlsverzerrung, in welche die damalige Zeit bei solchen Darstellungen verfiel, tritt hier in störendster Weise hervor. Um so mehr kann man sich an den Innenbildern freuen! Da finden wir eine Reihe breit und frei modellirter Männerköpfe. Höchst lebensvoll ist z. B. der Stifter, Abt Georg, auf der Beschneidung dargestellt; aber eben so hohe Anerkennung verdient die holde kindliche Anmuth vieler Frauengestalten, z. B. unter dem Gefolge bei Christi Darstellung im Tempel, und ausserordentlich zart ist Mariens Köpfchen bei der Verkündigung. Der Tod Marias aber ist in Composition und Ausdruck wohl das Schönste des Ganzen und obendrein durch freudige Klarheit in der Farbe ausgezeichnet. Eine warme, fast schwärmerische Weichheit

III,193 bis 200

III,201 bis 208

des Gefühls, eine gewisse lyrische Stimmung geht durch diese Darstellung hindurch.

Nur im Angesichte dieser Tafel versteht man, wie es möglich war, dass dieser Meister, der in seiner frühern Zeit noch ganz im Banne der deutschen Gothik stand, in seinen letzten Jahren noch auf den Boden der Renaissance sich stellte; man versteht es, dass derselbe Meister, von dem die rohen Marterscenen des Kaisheimer Altarwerkes herrühren, am Schlusse seines Lebens noch den herrlichen Sebastiansaltar malen konnte, der als die Krone aller in der Pinakothek befindlichen Werke der Schwäbischen Schule gelten kann.[1]) Die Verkündigung Marias auf den Aussenflügeln lässt noch am ehesten den Zusammenhang mit der früheren Richtung des Künstlers wahrnehmen. Der Engel schwebt nicht ganz geschickt, die weiten Gewänder sind im Faltenwurf nicht immer ruhig, auch der kindliche Ausdruck der Köpfe mahnt an frühere Typen. Aber die Anmuth in dem Ausdruck und in der Haltung Marias geht über alles Frühere hinaus. Sie ist ganz Ohr, und wie verlegen ob der himmlischen Gnade, die sie noch nicht fassen kann, lässt sie ihre Finger mit dem Saume des niedergleitenden Mantels spielen. Wie im Kaisheimer Altarwerk sind auch hier die Aussenflügel anspruchsloser in der Farbe gehalten. Um so vollere Farbenpracht ist in dem innern Altarwerk (das

III,209 bis 211

[1]) Der Sebastiansaltar wurde früher dem jüngeren Holbein zugeschrieben, und neuerdings sind Reber und Bayersdorfer auf diese ältere Annahme zurückgekommen, indem sie im amtlichen Katalog mehrere gewichtige Gründe dafür geltend machen, dass wir wenigstens bei den Flügelbildern eine »ziemlich weitgehende Betheiligung des Sohnes anzunehmen haben, dessen Kunst qualitativ über dem Compositionsgeschmack und den Fähigkeiten seines Vaters stand«. Die Frage erscheint in der That einer erneuerten ernsten Untersuchung werth, vorläufig muss ich mich jedoch noch zu dem Urtheile Woltmanns bekennen. Ein 18jähriger junger Künstler ist entweder Nachahmer eines Andern oder Copist der Natur, aber unter keinen Umständen schon zu dem feinen abgeklärten Realismus vorgedrungen, der uns in diesen Gestalten entgegentritt.

jetzt für gewöhnlich geöffnet ist) entfaltet. Ohne in die übertriebene Bewegtheit früherer Passionsbilder zu verfallen, hat der Künstler doch im Mittelbild das Martyrium Sebastians mit voller dramatischer Kraft geschildert. Sebastian ist zwar keine schöne Jünglingsfigur, wie sie die Italiener bildeten, sondern ein Mann in reifen Jahren; das Gesicht zeigt ziemlich gewöhnliche Züge, der Brustkorb ist stark eingezogen, in seinem Verhältniss zu den Hüften fast weiblich gebildet, die Beine sind mager, kurzum man sieht, von der Kenntniss des Nackten, welche die Italiener besassen, war Holbein noch weit entfernt. Dagegen steht die Charakteristik der Schergen und Zuschauer auf der Höhe moderner Realistik. Bei dem einen der Schergen, dem Knieenden ganz vorn, hat der Meister der damaligen Missstimmung der Schwaben gegen die Baiern Ausdruck gegeben und sich den Spass gemacht, ihn von Kopf bis zu Fuss in die baierischen Landesfarben zu kleiden. Waltet in dem Mittelbild Kraft, Energie, Natur, so treten uns in den heiligen Frauen auf den Flügeln, Elisabeth und Barbara, entzückende weibliche Idealgestalten entgegen, doch nicht Idealgestalten im Sinne des Mittelalters, sondern im Geiste der italienischen Zeitgenossen. Nach dem Leben ist hier jeder Kopf gezeichnet und doch wieder zum Ideal verklärt. »Barbara, die keusche, kaum noch aufgeblühte Jungfrau, neigt den Blick in andächtig ernster Versunkenheit auf den Kelch in ihrer Hand und auf die Hostie, welche darüber schwebt.



210. Hans Holbein der Aelt.: St. Barbara. (Phot. Hanfstängl.)



211. Hans Holbein d. Aelt.: St. Elisabeth.
(Phot. Hanfstängl.)

Naher, innerer Verkehr mit Gott und seinen Wundern spricht sich in ihren Zügen aus. Und wie in ihr der Glaube, so hat in Elisabeth die Liebe Gestalt gewonnen. So erblicken wir das reinste Bild der Weiblichkeit in ihr, die nicht wie die Gefährtin der noch unerschlossenen Knospe gleicht, sondern in voller reich entfalteter Schönheit strahlt. Unschuld ist aber noch immer über sie ausgegossen, und so kommt sie leicht einhergeschritten, um wie eine Himmelsbotin Trost und Erquickung zu bringen, wo man ihrer bedarf. Zierlich fasst sie mit der Rechten den niedergleitenden Mantel zusammen, in welchem sie Brod verbirgt, mit der Linken giesst sie Wein in die Schale eines der drei Bettler, die ihr zu Füssen knieen. Schöneres kann es nicht geben als dieses Angesicht, das, von den blonden Locken und dem reizend über Stirn und Schulter fallenden Schleier umschlossen, sich so leise, so holdselig zu den Flehenden neigt. Anmuth leuchtet aus den Zügen, aus der ganzen Gestalt, durch das, was von der gothischen Biegung übrig geblieben, nur erhöht.«[1]) Die Bettler sind nach alterthümlichem Brauch zwar etwas kleiner gebildet als die Hauptfigur, der die grösste Geltung zugesichert bleiben soll; sonst aber ist auch in ihnen nichts Alterthümliches mehr, mit so durchdringender Erfassung des Wirklichen sind sie dargestellt; ja selbst die Formen des

[1]) Woltmann, Holbein und seine Zeit, p. 90.

Aussatzes sind in höchster Treue gemalt. Und rührend wirkt es, dass Holbein die christliche Demuth so weit trieb, sich selbst mitten unter diesen Bettlern anzubringen; denn der Mann mit dem gebräunten, wild von Haar und Bart umwucherten Gesicht, der in gläubigem Vertrauen zu der Heiligen emporblickt, trägt dieselben Züge, die wir auf seinem Selbstporträt, einer Silberstiftzeichnung von 1515, finden. Und um so rührender wirkt dieser Zug, wenn man sich erinnert, dass der grosse Künstler gerade damals, als er sein Hauptwerk schuf, an den drückendsten Nahrungssorgen litt, die ihn bald darauf in die Fremde, ins Verderben führten! Das wesentlich Neue des Sebastianaltars liegt ausserdem im Colorit. Ein klarer, milder und doch warmer Ton fasst alle Lokaltöne zu voller Harmonie zusammen. Es ist, als ob sich eine feine Goldhaut über die ganze Fläche spannte. Ein gemeinsamer landschaftlicher Hintergrund, durch die Rahmen nur durchschnitten, breitet sich auf Mittelbild und Flügeln aus, gemalt mit jenem modernen Gefühl für landschaftliche Schönheit, das in Deutschland damals erst allmählig durchdrang. Hinter Elisabeth, auf der Mitteltafel sich fortsetzend, ragt die Wartburg auf, ein freilich der Phantasie des Meisters entsprungener Palast mit romanischen Formen. Umrahmungen im Renaissancestil umschliessen die Aussen- und Innnenseiten der Flügel: Pilaster und Säulen mit Rundbögen; Sockel und Friese mit Blattwerkornamenten, Sphinxen und grotesken Gestalten — und dieses Ornament ersann der Künstler zu einer Zeit, wo in der ganzen deutschen Baukunst noch die Gothik herrschte.

Suchen wir nach dem Meister, durch welchen Hans Holbein d. Ä. mit diesen italienischen Renaissanceformen vertraut gemacht wurde, so ist wohl nur an seinen Landsmann *Hans Burgkmair* [1]) zu denken, der selbstverständlich in seiner Be-

---

[1]) R. Muther in der Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 19.



220. Hans Burgkmair: Bildniss des Malers Martin Schongauer.
(Phot. Hanfstängl.)

deutung nur gewürdigt werden kann, wenn man seine kraftvollen, markigen und charakteristischen Holzschnitte zum Weisskunig oder zum Triumphzug Kaiser Maximilians zur Hand nimmt, welche zur lebendigen Anschauung, zur wahren Kenntniss jener Zeit von unschätzbarem Werthe sind.[1]) Als Maler ist er in der Augsburger Galerie und im Germanischen Museum ebenfalls viel besser als in der Pinakothek vertreten, die ausser dem schon erwähnten Porträt Martin Schongauers (4,220) nur zwei charakteristische Bilder von ihm besitzt, aus denen man wenigstens mit Sicherheit auf einen italienischen Aufenthalt des Künstlers schliessen kann. Denn nicht nur die landschaftlichen Hintergründe zeigen eine durchaus südliche Vegetation, sondern auch in der Architektur wie im Ornament tritt an Stelle der deutschen Gothik die oberitalienische Renaissance siegreich hervor. Landschaftlich hervorragend ist besonders die 1518 gemalte Darstellung Johannes des Evangelisten auf Patmos, ein anmuthiges Waldmärchen, mit einer Klarheit des landschaftlichen Hintergrundes und mit einer Sicherheit der malerischen Naturbeobachtung, die in der gleichzeitigen deutschen Kunst ihres Gleichen sucht. Durch die reiche Renaissancearchitektur fesselt die Darstellung, wie Esther vor Ahasverus kniet, um Gnade für

4,220

III,222

III,225

[1]) Vgl. R. Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance, München 1884.

die Israeliten zu erflehen. Aus der Inschrift wie aus der Fülle von Reminiscenzen an venetianische Oertlichkeiten geht hervor, dass dieses Bild in Venedig gemalt ist.



213. Hans Holbein der Jüngere: Bildniss des engl. Schatzmeisters Sir Bryan Tuke. (Nach Rad. v. Raab.)

Diese Gemälde können als die hervorragendsten der in der Pinakothek befindlichen Werke der schwäbischen Schule gelten, da *Hans Holbein der Jüngere,*[1]) der grösste deutsche Maler aller Zeiten, von dem die Sammlungen in Basel, Berlin, Darmstadt und England so manch' herrliches Werk besitzen und dessen Holzschnitte und Ornamente noch heute eine Fundgrube für das moderne Kunstgewerbe bilden, nur durch zwei kleine Bildnisse seiner englischen Zeit vertreten ist. Der Münchener Kunstfreund erinnert sich vielleicht noch der schönen Tage, als im Herbst 1887 die berühmte Darmstädter Madonna nach der glänzenden Restaurirung durch Al. Hauser im Rubenssaal unserer Pinakothek ausgestellt war und durch ihre echt deutsche Auffassnng wie durch ihre frische Farbenpracht das Herz und das Auge Tausender erfreute. Von den verhältnissmässig unbedeutenden beiden Bildnissen in der Pinakothek zeigt das eine um 1533 gemalte kleine Rundbild einen jungen deutschen Kaufmann Derich Born mit magerem, sehr anziehendem Gesicht, dunklen Augen und kastanienbraunem Haar. Das andere, um 1540 gemalt, stellt den englischen Gelehrten und Schatzmeister des königlichen Hauses Sir Bryan Tuke dar, hinter dem ein Todtengerippe, auf die fast abgelaufene

4,212

5,213

[1]) A. Woltmann, Holbein und seine Zeit, Leipzig 1874.

Sanduhr weisend, hervorschaut — ein Motiv, das in der Zeit der Todtentänze sehr häufig bei Bildnissen verwendet wurde. Leider hat dieses Porträt sehr gelitten, Gesicht und Hände haben durch Putzen ihre Schatten eingebüsst, es sind die feineren Uebergänge dadurch verloren gegangen und das Gesicht erscheint übertrieben roth, beinahe brutal gemalt. Dennoch ist es noch immer ein durch eindringliche Charakteristik und durch feinste Durchbildung ausgezeichnetes Werk, das in seiner strengen Auffassung und seiner scharfen Charakteristik der Zeichnung — mit Ausschluss jeglicher Abrundung und Stilisirung — den nordischen Stil der Porträtmalerei deutlich vor Augen führt.

Nachdem wir diese Meisterwerke der schwäbischen Schule betrachtet haben, müssen wir wieder einen Schritt rückwärts thun, um auch die Entwicklung der fränkischen Schule kennen zu lernen, deren Hauptvertreter im 15. Jahrhundert *Michel Wohlgemuth*[1]) in Nürnberg war. Eine Uebersicht über die frühesten dieser Werke ist freilich nicht besonders erfreulich, da sich in der fränkischen Schule noch weit mehr wie in der schwäbischen jenes handwerksmässige Element, jener trockene Realismus geltend macht, der die Dinge nur in ihrer Aeusserlichkeit auffasst und nicht über das nüchterne Maass gemeiner Wirklichkeit hinauskommt. Wohlgemuth eignete sich die technischen Vortheile der neuen Schule, die Kenntniss der Oelmalerei mit Eifer an, aber die Poesie der niederländischen Werke ging ihm nicht auf. Wie weit steht das älteste seiner Werke, das er 1465 für die Dreifaltigkeitskirche in Hof malte, hinter den gleichzeitigen Arbeiten Rogers zurück! Die vier Bilder stellen Christus am Oelberg, Christus am Kreuze, die Kreuzabnahme und die Auferstehung

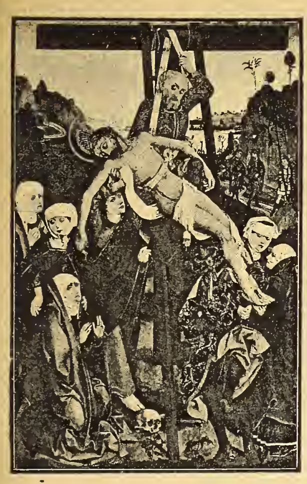
III,229 bis 232

---

[1]) R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, p. 294 ff.

dar und bildeten die Flügel des Altares, dessen Mittelstück ohne Zweifel ursprünglich ein Sculpturwerk war. In der That fällt auch an den Bildern sofort der holzmässig steife und harte Charakter der Gestalten auf. Dieselben stehen leblos neben einander, die Umrisse sind spröde und hart, die Modellirung ist in zeichnender Weise durch Strichlagen bewirkt, die Malerei immer noch Zeichnung mit dem Pinsel und die Farben sind zwar kräftig und leuchtend, aber ohne innere Beziehung und harmonische Verbindung. Man meint, der Künstler müsse besser das Messer des Holzschnitzers als den Pinsel des Malers geführt haben. Z. B. im Gemälde der III,232 Kreuzabnahme sieht der Mann, welcher den rechten Fuss auf die Leiter setzt und Christus am linken Bein hält, gerade so aus, als ob er nach der Vorlage eines Bildschnitzers gemalt wäre, zumal sein hinten empor gewehtes Brokatgewand. Dabei sind die mageren Figuren mit ihren schmalen Schultern hässlich in der Bildung, ungeschickt in der Bewegung, der Faltenwurf ist scharf, die Gesichter mit ihren breiten Backenknochen sind leblos und unfrei, namentlich in den männlichen Köpfen ist meist eine flüchtige, salopp geschäftsmässige Malweise wahrzunehmen. Die Farbe zeigt schwere Umrisse und derbe Behandlung. Besser ist der Hintergrund, wo die Landschaft mit naturtreuer Vegetation, klarem Wasser und duftiger Ferne liebevoll durchgeführt ist, und wo der Künstler schon bestimmte Lichtwirkungen — z. B. die Morgenbeleuchtung im Auferstehungsbilde — wirksam auszunützen verstand.

III,233 Höher als der Hofer Altar steht die grosse Kreuzigung, die, wenn sie überhaupt von Wohlgemuth herrührt, wohl das schönste Werk ist, das er geschaffen hat. Nur der Körper des Gekreuzigten ist roh behandelt und wenig durchgebildet; im Uebrigen aber zeigt das Bild mehr Schönheitssinn und nähere Beziehung zu Roger. Die Fusszehen sind nicht so dick und plump, die Nüancirungen des Nackten,



232. Michael Wohlgemuth: Die Kreuzabnahme. (Phot. Hanfstängl.)

der Gesichts- und Handformen weicher und sensibler wie auf dem Hofer Altar, die Lippen nicht so hart geschlossen und nüchtern schematisch, sondern dicker, rother und leise geöffnet, die Farben tiefer gestimmt und saftiger, die Köpfe lebensvoller und leidenschaftlicher, die Gestalten überhaupt von einem höheren, mächtigeren Zuge beseelt. Besonders grossartig ist der schmerzlich bewegte Johannes und unter den Zuschauern ein jugendlicher Männerkopf mit schwungvollem Profil und feurigem Auge.

Um so weniger wird man sich für die beiden andern Bilder erwärmen können. In der Apostel- III,235 trennung, die wohl überhaupt nur als eine Werkstattarbeit zu betrachten ist, bewegen sich die Apostelgestalten ganz in der linkischen Art, worin Wohlgemuth und seine Gehülfen so sehr befangen sind; höchstens die rührende, echt deutsche Innigkeit, womit sie einander Lebewohl sagen, sich Treue geloben und ihren hohen Glauben nochmals gemeinsam vorhalten, ist einer herzlicheren Würdigung werth. Auch in dem Bilde der Vermählung der heil. Katharina mit dem Christ- III,234 kind fehlt jeder feinere Reiz, wie ihn z. B. Gerard David (3, 117) in die Darstellung dieses Gegenstandes zu legen wusste. Die fein und sorgfältig ausgeführte Flusslandschaft, auf welche die Fenster der Stube hinausführen, weist zwar entschieden auf niederländische Vorbilder. Katharina in rothem, mit grossen Goldblumen gemustertem Kleid, ist lebendiger im Ausdruck als die Frauen des Hofer Altars,

frei von deren lebloser gezierter Anmuth. Aber ihre Würde streift an spiessbürgerliche Steifheit, die Gleichförmigkeit heiligen Ernstes wirkt ermüdend.

So scheiden wir von diesen Werken mit einem Gefühl der Unbefriedigung. Während bei den Niederländern damals schon Alles erreicht war, zwischen Gewolltem und Geleistetem keine Differenz mehr bestand, blieben die fränkischen Künstler weit hinter ihrem Vorbild zurück. Es herrscht in ihren Werken noch der Zwiespalt zwischen einer sich zersetzenden und einer aus den rohesten Anfängen sich herausarbeitenden Kunst. Und über diese Stufe wurde die fränkische Malerei erst durch den grossen Genius des 16. Jahrhunderts, *Albrecht Dürer,* [1]) emporgeführt.

Freilich muss man sich bei Dürer noch mehr wie bei jedem andern deutschen Künstler darüber klar sein, dass die Betrachtung der Bilder allein keine richtige Vorstellung von der Bedeutung der deutschen Maler jener Zeit geben kann. Die Aufträge auf Bilder waren damals viel zu spärlich, als dass sich die Künstler als Maler ihren Unterhalt hätten erwerben können. Nicht in ihren Bildern, bei denen sie obendrein vielfach von den spiessbürgerlichen Vorschriften der Besteller abhängig waren, sondern in ihren schlichten Holzschnitten und Kupferstichen legten sie daher ihre besten Gedanken nieder. Da sind sie »inwendig voller Figur«; da offenbaren sie uns den »versammelten heimlichen Schatz ihres Herzens«; da tritt eine Erfindungskraft und eine künstlerische Potenz zu Tage, wie wir sie bei den Italienern vergeblich suchen würden. Erst der Holzschnitt und der Kupferstich macht also die deutsche Renaissancemalerei, die sonst arm und einseitig erscheinen würde, reich und mannigfaltig. Ganz besonders aber wird Dürer nur von Demjenigen in seiner

---

[1]) M. Thausing, Dürer, Gesch. seines Lebens und seiner Kunst, 2. Auflage. Leipzig 1884.



244. Albrecht Dürer: Der Selbstmord der Lucretia.
(Phot. Hanfstängl.)

ganzen Grösse gewürdigt werden können, der sich auch in die — im Kgl. Kupferstichkabinet fast vollzählig vorhandenen – Holzschnitte und Kupferstiche dieses grossen Meisters vertieft. Erst Dürers Zeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche sind die unmittelbaren Aeusserungen seiner Phantasie und zeigen seine erfinderische Kraft in ihrem ganzen Reichthume, während er als Maler nur schwer über das mühselige Ringen mit der Farbe hinauskam. Zwar verwendete er zeitlebens die grösste Sorgfalt auf den Farbenauftrag. Eine bewunderungswürdige Feinmalerei erblicken wir in vielen seiner Bilder, aber nicht immer weiss er die an sich kräftigen Töne harmonisch zu stimmen und die Härten zu vermeiden. Auch das Stoffgebiet, das er als Maler beherrscht, ist ein beschränktes. Während er in seinen Handzeichnungen und Kupferstichen als Bahnbrecher der Genre- und Landschaftsmalerei, als grosser Meister der Ornamentik und Dekoration, als zeichnender Poet von Gottes Gnaden erscheint, hat er sich als Maler nur in dem engen Stoffgebiete seiner Zeit bewegt.

Nur sehr selten hat er mythologische Bilder gemalt wie die 1508 entworfene, 1518 vollendete Lucretia, die trotz der III,244

ungemein plastischen Malweise wegen der harten metallischen Modellirung der Formen und wegen des kalt röthlichen Fleischtones ziemlich unerquicklich wirkt. Sonst sind nur religiöse Darstellungen und Bildnisse von ihm vorhanden.



238. Albrecht Dürer: Beweinung des Leichnames Christi. (Phot. Hanfstängl.)

Das früheste der in der Pinakothek befindlichen Altarwerke, die seit dem Jahre 1479 aus Dürers Werkstatt hervorgingen und deren Ausführung zum Theil von Gesellen herrührt, stellt die Beweinung des Leichnames Christi dar. Am besten sind in diesem Bilde die landschaftlichen Theile gelungen, die hohen grünlichblauen Berge, die rechts den Horizont abschliessen und sich, von der Abendsonne beschienen, linkshin an das Ufer eines See's ziehen. Dagegen ist die Figurengruppe des Vordergrundes noch ganz in dem peinlichen Naturalismus des 15. Jahrhunderts gehalten. Der dunkel gefärbte Leichnam mit den aufgedunsenen Wundmalen macht einen grässlichen Eindruck. Die Composition ist wohl durchdacht, der Ausdruck des Schmerzes in den Figuren wahr und mannigfach ausgedrückt. Doch erscheinen dieselben zu sehr aufeinander gedrängt; es fehlt an Linien- und Luftperspective; die Farben wirken bunt und unruhig. Die stellenweise emsige Ausführung kommt dadurch gar nicht zur Geltung.

III,238

Bedeutender ist schon der um 1500 gemalte Baumgärtner'sche Altar aus der Katharinenkirche zu Nürnberg, dessen Mittelstück die Verehrung des neugeborenen Christkindes darstellt, während auf jedem Flügel ein Ritter neben

III,240 bis 242



241. Albrecht Dürer: Der Nürnbergische Patrizier Stephan Baumgärtner. (Phot. Hanfstängl.)

seinem Rosse steht. Wie hier das Mittelbild durch die gemüthliche, echt deutsche Auffassung fesselt, so tritt uns in den roth uniformirten Rittergestalten, die wahrscheinlich Glieder der Stifterfamilie (Stephan und Lucas Baumgartner) vorstellen, der lebensvolle Realismus Dürers mit wuchtiger Wirkung entgegen.

Die Heiligengestalten auf den Innenseiten des sog. Jabach'schen Altares zeigen dagegen wieder eine schwächere Hand und tragen blos ganz im Allgemeinen das Gepräge seiner Schule an sich. Auffallend sind hier namentlich die gezierten Stellungen, die trotzig vorspringenden Profile und die verkrippten Gewänder. Und auch die Darstellung der »Marter der Zehntausend« (1508), die im Original im Belvedere in Wien bewahrt wird und in der Pinakothek in einer Copie vorhanden ist, wirkt wenig erfreulich. Die Composition ist zerstreut, die Darstellung der Henkerscenen zu nackt naturalistisch, ohne jede grössere Auffassung, die doch allein derartigen Vorgängen ein wirklich künstlerisches Leben verleihen kann.

4,245 u. 246

5,253

Erst am Abend seines Lebens, wo er selbst freimüthig bekannte, dass er als Jüngling die bunten Bilder, die ungeheuerlichen und absonderlichen Gestalten viel zu sehr geliebt, erreichte Dürer auch in seinen Gemälden eine hohe Vollendung. Zeugniss dafür sind die 1526 gemalten

III,247 u. 248 Vier Apostel,[1]) die von Dürer selbst dem Rathe seiner Vaterstadt als ein Gedächtniss seiner künstlerischen Wirksamkeit und zugleich als eine ernste, fortdauernde Mahnung in jener sturmbewegten Zeit verehrt worden waren, 1627 aber vom Nürnberger Rathe dem Kurfürsten Maximilian von Bayern überlassen wurden. Nur der Tiefblick des seelenkundigen Philosophen, vereint mit der freiwaltenden Schöpferkraft des echten Künstlers, vermochte die Charaktere der vier Hauptträger des Urchristenthums aus den Worten der Schrift heraus so wuchtig zu gestalten. Wie die (noch in Nürnberg befindlichen) aus den neutestamentlichen Briefen und Evangelien entnommenen Unterschriften eindringliche Warnungen enthalten, nicht von dem Worte Gottes zu weichen, so stehen auch die Gestalten selbst als die festen und getreuen Hüter der heiligen Schrift, die sie in den Händen tragen, da. Zugleich ist es eine alte Ueberlieferung, die bis zu Dürers Lebzeiten hinanreicht, dass in diesen Gestalten die vier Temperamente dargestellt seien. Und in der That sehen wir es den vier Köpfen an, dass der Meister ein Problem in ihnen lösen wollte: er wollte zeigen, wie eine jede menschliche Gemüthsbeschaffenheit zum Dienste des göttlichen Wortes berufen ist. So sehen wir auf dem ersten Bilde die nach innen gerichtete Thätigkeit des Geistes, den Beginn jenes Hüteramtes der

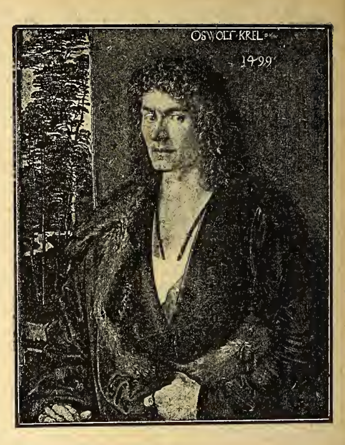


247 u. 248. Albrecht Dürer: Die vier Apostel.
(Nach Rad. v. Raab.)

[1]) Kugler, Gesch. der Malerei, Berlin 1847, II, 233.

Schrift, das eigentliche Studium derselben. Johannes, der vorn steht, hält das geöffnete Buch in den Händen; seine hohe Stirn, sein ganzes Gesicht — das ein sonderbares Spiel des Zufalls auffallend ähnlich dem Kopfe Schillers erscheinen lässt — trägt das Gepräge tiefer, streng forschender Gedanken; es ist das melancholische Gemüth, welches in die Tiefen der Forschung hinabsteigt. Petrus, hinter ihm, bückt sich über das Buch und schaut ernst auf dessen Inhalt, ein greiser Kopf voll beschaulicher Ruhe — das phlegmatische Gemüth, welches die Gedanken in stiller Ueberlegung verarbeitet. Auf der zweiten Tafel ist die Richtung nach aussen, das Verhältniss der gewonnenen Ueberzeugung zum Leben dargestellt. Marcus, im Hintergrunde, ist der Choleriker; bleich, in nervöser Aufregung, blickt er umher, ob von irgend einer Seite dem Worte Gottes Gefahr drohe. Paulus dagegen, im Vordergrunde, hält ruhig Buch und Schwert in den Händen und blickt überlegen und streng über die Schulter hinaus; er ist bereit zu jeder Zeit das Wort zu vertheidigen, sicher wie er ist, dass er die Schänder desselben mit dem Schwerte der Kraft Gottes vernichten werde; er ist der Vertreter des sanguinischen Temperamentes. — Und nun, welche meisterhafte Vollendung der Ausführung, wie sie nur einem Gegenstande von so erhabenem Inhalte angemessen sein konnte! Welche Würde und Hoheit in diesen so verschiedenartig gekennzeichneten Köpfen! Welche Einfachheit und Majestät in diesen Linien der Gewandung; welche erhabene statuarische Ruhe in diesen Bewegungen. Hier ist nichts Störendes mehr, kein kleinlicher eckiger Bruch der Falten, kein willkürlich phantastischer Zug in den Gesichtern oder auch nur im Falle der Haare. Auch die Farbe ist von kräftigster Naturwahrheit und Wärme. Von jenem bunten Lasiren, jenem scharfen Zeichnen der Formen ist fast keine Spur mehr, sondern überall ein frischer, gediegener pastoser Auftrag. Wahrlich, der Meister durfte nach der Vollendung

dieser Bilder sein Auge schliessen, er hatte das Ziel der Kunst erreicht; in diesem Werke steht er den grössten Meistern, welche die Geschichte der Kunst kennt, ebenbürtig zur Seite.

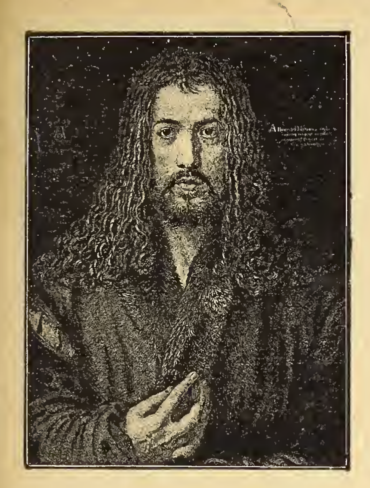


236. Albrecht Dürer: Bildniss des Oswald Krell.
(Phot. Hanfstängl.)

Neben seinen religiösen Gemälden hat Dürer nun sein Leben lang auch zahlreiche Bildnisse gemalt. Er war ein Bildnissmaler ersten Ranges, was sich bei seiner scharfen Beobachtungsgabe und seiner treuen Darstellungsweise von selbst versteht. Doch sind auch seine Porträts ungleich in der technischen Durchführung, manchmal gar zu reflectirt in der Auffassung, und zeigen im Durchschnitt noch nicht ganz die schlichte Grösse, die unbefangene Freiheit und naive Wahrheit, welche Hans Holbein der Jüngere erreichte. [1])

Zu seinen frühesten Bildnissen haben naturgemäss diejenigen seiner Eltern gehört. Eine alte Copie zeigt uns 4,252 seinen Vater, 1497 gemalt, nach dem im Besitze des Herzogs von Northumberland befindlichen Originale. Ein strenger ehrbarer Charakter, gediegen, ernst, das Gesicht faltig, die Hände knochig, die Gestalt mager, blickt er trotz seiner 70 Jahre doch noch treuherzig forschend den Beschauer an. Ein zweites Bild stellt wahrscheinlich das hagere, hohläugige 4,237 Antlitz von Dürers Bruder Hans, der Schneider war, dar. Das unregelmässige magere Gesicht hat derbe, ja fast gemeine Züge, ist aber lebendig aufgefasst und in kräftigem braunem

[1]) Woermann, Geschichte der Malerei II, p. 384.



239. Albrecht Dürer: Selbstbildniss.
(Nach Rad. v. Raab.)

Fleischtone gemalt. Gleichzeitig und eines der frühesten Bildnisse, die Dürer auf ausdrückliche Bestellung gemalt haben mag, ist das Porträt des Oswald Krell von 1499, ebenfalls 5,236 keine einnehmende Persönlichkeit, mit knochigem bartlosen Kopf und ernsten fast mürrischen Augen. Am häufigsten aber hat Dürer sich selbst gemalt. Der Hang zur Selbsterforschung, zur Vertiefung in das eigene Wesen, der in ihm stets lebendig war, führte ihn auch zur sorgfältigen Beobachtung seiner äusseren Erscheinung. Das berühmteste dieser Dürerbildnisse ist das grosse Brustbild der Pinakothek, 4,239 welches die Jahrzahl 1500 trägt und wahrscheinlich in diesem Jahre entworfen, aber vielleicht erst später ausgeführt wurde. Vornehmlich in Gestalt dieses Bildes lebt Dürer in der Vorstellung der Nachwelt fort. »Wer kennt ihn nicht, den herrlichen Mann, der baarhäuptig, das reiche braune Haar in langen wohlfrisirten Locken auf den Pelz herabfallend, ganz gerade heraus uns anschaut mit weit geöffneten Augen in tiefer Spannung, halb prüfend, halb visionär! Das gescheitelte Haar lässt das Gesicht auffallend schmal, den langen blossen Hals mächtig erscheinen; der etwas überlebensgrosse Maassstab erhöht noch den ernsten Ausdruck der edlen, regelmässigen Züge. Die durch ihre Schönheit berühmte Hand hält in eigenthümlich gespreizter Stellung den Pelzrock über der Brust zusammen und erscheint hier in sehr ungünstiger Haltung. Die Ausführung ist ungemein sorgfältig und fein, insbesondere in



267. Barthel Beham:
Die Kreuzauffindung.
(Phot. Hanfstängl.)

Haar und Pelzwerk, doch nicht kleinlich.«[1]) Von Nürnberger Bürgern, die Dürer porträtirt hat, ist 4,243 ausserdem Michel Wohlgemuth, sein Meister, in einem guten Bildniss von 1516 vorhanden. Auch er zeigt gleich Dürers Vater, trotz seiner 82 Jahre noch nichts von greisenhafter Schwäche. Die hoch gebaute Stirn und das grosse Auge verrathen den regen geschäftigen Geist, die scharf gebogene Nase und das breit vorspringende Kinn berichten von seiner rastlosen Thatkraft. 4,249 Von auswärtigen Herren hat u. a. der reiche Jacob Fugger von Augsburg dem Künstler gesessen. Freilich war das Bild nur in Leimfarben ausgeführt und hat demgemäss viel gelitten, insbesondere der grüne Hintergrund und die Kleidung sind übermalt.

Weniger diese Bilder wie seine Holzschnitte und Kupferstiche trugen den Einfluss des Meisters rasch durch ganz Deutschland, ja durch die damalige civilisirte Welt. Um die Sonne Dürers aber bewegte sich bald ein Planetenkreis kleinerer Künstler, die sämmtlich im Banne der Dürer'schen Auffassung standen.

Unter den directen Schülern Dürers ist zunächst *Hans Schäufelein* zu nennen, der um 1500 Geselle Dürers war und später nach Nördlingen übersiedelte. Auch diesen Meister kann man freilich von seiner guten Seite nur kennen lernen, wenn man seine zahlreichen Holzschnitte, besonders die be-

[1]) Thausing, Dürer p. 355.

rühmten Illustrationen zum Theuerdank, oder seine im Nördlinger Rathhaus bewahrten Bilder betrachtet. Bei denen der Pinakothek (Gebet am Oelberg, Dornenkrönung und Christuskopf) weiss man nicht recht, wo der Künstler anfängt und der Handwerker aufhört. Namentlich die vier grossen Tafeln aus dem Leben Christi und der Maria können wohl nur als Gesellenarbeiten gelten, was sich um so eher erklärt, da sie ursprünglich zu einem umfangreichen Altarwerk (im Karthäuserkloster St. Peter zu Christgarten) gehörten.

5,264 u. 265
6,266
III,260 bis 263

In Nürnberg selbst war *Hans Süss von Kulmbach* thätig, der aus der Schule des Venezianers Jacopo de' Barbari in die Werkstatt Dürers übertrat. In der That lassen seine lebensgrossen Figuren der H.H. Josef, Zacharias, Joachim und Anna, Wilibald und Benedict den doppelten Einfluss dieser Lehrer erkennen. In der Charakteristik an Dürer erinnernd, erscheint der Maler in seiner leuchtenden Farbenpracht und flüssigen Pinselführung zugleich von Jacopo de' Barbari beeinflusst.

III,254 bis 257

Neben ihm wirkte kurze Zeit *Barthel Beham*, der aber aus seiner Heimath 1527 nach München kam, wo er in den Dienst des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern trat, der ihn zu seiner weitern Ausbildung nach Italien schickte. Zeugniss von diesen italienischen Studien gibt das 1530 vollendete Gemälde vom Kreuzeswunder — in Gegenwart der heiligen Helena wird eine Todte durch Auflegung des heiligen Kreuzes erweckt —, worin er, ohne sich irgendwie an Archäologie und Geschichte zu kehren, nur die höfische Gesellschaft seiner Zeit in ihrer ganzen Pracht und Würde darstellte und einen schönen Hintergrund reicher, in italienischem Geschmack gehaltener Bauten hinzufügte. In ganz ähnlicher Weise ist die Darstellung vom Opfertode des Marcus Curtius aufgefasst, die aber wegen der geringeren malerischen Qualitäten doch eher von einem Nachahmer Behams herrühren dürfte.

III,267
5,269

Auch der Begründer der sächsischen Schule, *Lucas Cranach*, war aus Franken in Sachsen eingewandert. Auch er war wie Dürer ein vielseitiger Meister, der nicht nur den Kupferstich und Holzschnitt pflegte, sondern sich in allen Zweigen der Malerei versuchte, und fesselt in seinen frühen Bildern durch eine echt deutsche volksthümliche Auffassung. So hat er in seiner Jugend zahlreiche anmuthige Madonnenbilder gemalt, die ohne ihren germanisch blondhaarigen Typus fast an die sinnigen Werke der umbrischen Schule erinnern würden. In der Madonna mit der Traube von 1512 hat er ein genrehaftes Motiv — wie das Kind der Mutter eine Beere in den Mund steckt — mit religiöser Innigkeit verarbeitet. Das kleine Rundbild der blonden zart jungfräulichen Muttergottes mit dem sie herzlich umhalsenden nackten Knäbchen gehört ebenfalls zu seinen durchgeistigtsten und liebenswürdigsten Schöpfungen. Und auch das Bild der Ehebrecherin vor Christus kommt in einigen seiner charaktervollen Köpfe — von der mädchenhaften Figur der Ehebrecherin an bis zu dem stupid fanatischen Kriegsknecht links — den Leistungen Dürers ziemlich nahe. Leider blieb jedoch Cranach auf dieser Höhe nicht stehen, sondern sank später zum Handwerker herab. Es fehlte ihm Dürers Tiefe und Gründlichkeit. Hatte sich schon in keinem seiner Jugendwerke ein tiefes innerliches Ringen ausgesprochen, so pflegte er seine Bilder später so fabrikmässig zu wiederholen, dass sie fast immer

4,270
4,272
III,278



270. Lucas Cranach: Maria mit dem Kinde (Phot. Hanfstängl.)



277. Lucas Cranach: Adam und Eva. (Phot. Hanfstängl.)

conventionell und manierirt ausfielen. Er ist der Akademieprofessor des 16. Jahrhunderts, halb trockener Schulmeister, halb oberflächlicher Geschäftsmann. Was er malt, ist nicht unverstanden, aber weder schön, noch wahr, noch packend individuell. Wie unfein wirken Adam und Eva, der trunkene Loth mit seinen Töchtern, die heilige Anna oder die Kreuzigung! Die Männerköpfe sind ausdruckslos und die Frauen, so zierlich sie der Künstler erscheinen lassen möchte, machen mit ihren plumpen Füssen, dünnen Taillen, breiten Hüften, abgerundet quadratischen Köpfen und chinesisch schief gestellten Augen bei näherer Betrachtung doch einen abstossenden Eindruck. Dabei ist die Schattengebung seiner Bilder gering, die Abtönung der Luftperspective mangelhaft, der lackartige Farbenauftrag glatt und kalt. Seine Lieblingsfarbe war ein hartes Ziegelroth, wie dasselbe auch in dem unerquicklichen Bilde des Selbstmordes der Lucretia vorherrscht. Neben der philisterhaften Auffassung wirkt es hier beinahe komisch, wie wenig er verstanden hat, die Stoffe ihrer Eigenart nach zu behandeln; man beachte besonders den geziert hinaufgezogenen Gewandzipfel, der mehr an Kautschuk wie an einen gewebten Stoff erinnert. Bei einem Blick auf die daneben hängende Lucrezia Dürers kommt es uns so recht zum Bewusstsein, dass wir die Persönlichkeit des Künstlers von seinem Werke weder ganz zu trennen vermögen noch überhaupt trennen wollen. So empfinden wir vor der hässlichen Lucrezia Dürers

4,277
4,273 u. 279
5,276
III,271

dasselbe Bedauern, als ob es die misslungene Arbeit eines unserer besten Freunde wäre, während wir an dem Cranachschen Bilde, obwohl es kaum schlechter ist, kalt vorbeigehen, da uns Cranach weder als Mensch noch als Künstler nahe geht. Am flauesten wirken seine Massenporträts — Luther, 5,274 Melanchthon, Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen —, die schockweise in seiner Werkstatt angefertigt und vom Kurfürsten Johann Friedrich gewissermassen als Orden an Befreundete und Bedienstete des Hofes vertheilt wurden.

Ein dem Cranach verwandter Meister tritt uns auch in den Flügelbildern des berühmten Altarwerkes entgegen, welches auf Bestellung des Cardinals Albrecht von Brandenburg für die 1518 erbaute Morizkirche in Halle gemalt wurde und auf dem Umwege über Aschaffenburg 1836 an die Pinakothek überging. Der unbekannte Künstler, von welchem III,282 bis 285 diese Gestalten der H.H. Magdalena, Lazarus, Chrysostomus und Martha herrühren, hat mit Cranach die Malweise gemein und besitzt auch eine grosse Aehnlichkeit der Zeichnung, nur sind seine lebensgrossen Figuren grossartiger aufgefasst und mit einer feierlichen Würde und Ruhe ausgestattet, wie sie der kleinliche Cranach nie erreicht hat.[1])

Noch viel bedeutender freilich ist der Künstler, von III,281 dem das Mittelbild dieses Altarwerkes herrührt, welches in lebensgrossen, breitflüssig gemalten und mit eigenartigstem Kolorismus ausgestatteten Gestalten die Bekehrung des heil. Mauritius darstellt. Wie trefflich steht die silbern blinkende Rüstung zu dem charaktervollen dunklen Negerkopfe des Heiligen; wie virtuos ist das echt goldene Bischofsgewand gemalt, das der ihn bekehrende heil. Erasmus trägt. Da sehen wir nirgends die scharf gezeichneten, mit Farbe aus-

[1]) Vgl. F. Niedermayer, Kunstchronik XVII p. 130, welcher die Bilder dem vor 1545 von Kardinal Albrecht vielfach beschäftigten Maler Simon von Aschaffenburg zuweisen möchte, während Woermann, Geschichte der Malerei, Bd. II p. 420 an der Urheberschaft Cranachs festhält.



281. Mathias Grünewald: Bekehrung des heil. Mauritius. (Phot. Hanfstängl.)

gefüllten Umrisse, wie auf anderen gleichzeitigen deutschen Werken, sondern das Ganze ist von Anfang an malerisch concipirt. Dabei wissen sich die Gestalten mit einer Keckheit und Nonchalance zu bewegen, die in ganz sonderbarem Gegensatz zu der eckigen Befangenheit der älteren deutschen Kunst steht. Der Schöpfer dieses Bildes ist der räthselhafte *Mathias Grünewald* aus Aschaffenburg, ein »hochgestiegener und verwunderlicher Meister«,[1]) der in seinem freien malerischen Stil, in seinem weichen flüssigen Farbenauftrag weit mehr an die gleichzeitigen Italiener wie an seine deutschen Genossen erinnert. Als der »deutsche Correggio« wurde er schon von Joachim von Sandrart in dessen »Teutscher Akademie« (Nürnberg 1675) gepriesen. Aber das Schicksal hatte es stiefmütterlich mit ihm gemeint. Von seinen Werken ist ausser dem grossartigen ehemaligen Hochaltar der Antoniterpraeceptorei zu Isenheim im Oberelsass (jetzt im Museum zu Kolmar) fast Nichts mehr nachweisbar, und auch von seinem Leben wissen wir nicht viel mehr, als dass er »sich meistens zu Mainz aufgehalten, ein eingezogenes, melancholisches Leben geführt und übel verheirathet gewesen«. Ja, selbst das Bild seiner künstlerischen Individualität war bis vor Kurzem vollständig verloren gegangen, so gross die Einwirkung gewesen

[1]) Vgl. Woltmann, Deutsche Kunst im Elsass, Leipzig 1876, p. 247—262; Woermann, Geschichte der Malerei, Bd. II p. 436 ff., und W. Schmidt, Repertorium für Kunstwissenschaft I, 411.

sein muss, die er auf seine Zeitgenossen ausübte. Insbesondere scheint von ihm der in Strassburg thätige *Hans Baldung Grien* beeinflusst zu sein, der in seinen Bildnissen 4,287 u. 286 der Markgrafen Christoph und Philipp Christoph von Baden eine schlichte markige Behandlung mit pikantem Farbenreize zu verbinden weiss.

Schliesslich seien die Bilder der baierischen Schule nicht übersehen, die naturgemäss in der Pinakothek besonders gut vertreten ist. Das Haupt derselben, *Albrecht Altdorfer* in Regensburg, ist eine der liebenswürdigsten Erscheinungen der deutschen Kunstgeschichte: Romantiker vom Kopf bis zur Zehe, ein poetisches Gemüth durch und durch. Er ist in der Geschichte der Malerei deshalb wichtig, weil er zuerst unter allen deutschen Malern — gleich dem Niederländer Patinier — auf die Behandlung der Landschaft eine besondere Sorgfalt verwendete und die Figuren des Vordergrundes fast zur Staffage der Landschaft herabdrückte, weshalb man ihn mit gewissem Recht den Vater der deutschen Landschaftsmalerei nennen kann. Wie reizend weiss er die Waldeinsamkeit zu schildern. Der frische Morgensonnenstrahl bricht durch das lichte Grün der jungen Buchen und hüpft von Ast zu Ast, verwandelt in Diamanten den funkelnden Thautropfen und in Gold und Edelstein den Käfer, der behaglich im weichen Moose kriecht. Das Waldweben hat noch Keiner so früh erfasst. »Da gehet leise nach seiner Weise der liebe Herrgott durch den Wald«. Vermögen wir auch unter den erhaltenen Bildern keine reine Landschaft nachzuweisen 4,293 — denn die bergige kleine Landschaft mit Fichten und Laubholzbäumen kann nicht mit Sicherheit als Altdorfer gelten — so spielt doch in allen seinen Bildern die Staffage eine untergeordnete Rolle. Sowohl der in grösserem Format gehaltene Flügelaltar, der im Mittelbild die Heiligen Narcissus und Matthäus, auf den Flügeln die Madonna und Johannes den 4,291 Täufer darstellt, wie das kleinere Bild der Jungfrau in der



289. Albrecht Altdorfer: Susanna im Bade.
(Phot. Hanfstängl.)

Himmelsglorie sprechen wegen ihrer anmuthigen Landschaften an. Auf dem kleinen Bilde von 1510, welches den heil. Georg 4,288 im Kampfe mit dem Drachen darstellt, interessirt der prächtige Buchenwald am meisten, während die badende Susanna 4,289 von 1526 trotz mancher Buntheiten und Härten doch wegen der minutios durchgeführten Architektur fesselt. Als das schönste dieser kleinen Landschaftsbilder kann aber wohl die Beweinung Christi gelten. Im 4,292 Hintergrund breitet sich hier eine in hellem Tone prangende Landschaft aus, in der Mitte ein Fluss, an dessen mit Bäumen umgrenztem Ufer ein Schloss sich erhebt; links von ihm die Gipfel steiler Schneeberge, rechts ein schroffer Fels, auf dem die drei Kreuze sichtbar werden, an deren zweien noch die Schächer hängen. Hinter dem Fels thürmen sich Wolken auf, sonst ist der Himmel blau. Und mit welcher Sorgfalt ist diese Landschaft behandelt! Welches Naturgefühl spricht sich darin aus, wie sich die Bäume und der Himmel im Wasser spiegeln, wie der Pflanzenwuchs in Licht und Schatten detaillirt durchgeführt ist, und wie, was im 16. Jahrhundert nicht häufig ist, das Bild einer geschlossenen Gegend sich entrollt.[1] In diesen phantastischen Beleuchtungseffecten ahmte ihn auch sein Nachfolger in Regensburg *Michael Ostendorfer* nach, von dem die Pinakothek eine allerdings nur schwache

[1]) Vgl. W. Schmidt, Zeitschrift für bildende Kunst II, 245, der das früher unbeachtet in Schleissheim hängende Bildchen zuerst dem Regensburger Meister zuwies.

5,296 und nicht beglaubigte Darstellung aus der Apokalypse besitzt.

Vom Jahre 1529 endlich stammt das berühmte Haupt-
5,290 werk Altdorfers, die Schlacht zwischen Alexander und Darius, auf Bestellung des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern gemalt, der den Grundstock der heutigen bayerischen Gemäldesammlung dadurch legte, dass er bei verschiedenen Künstlern eine Serie von Schlachtenbildern aus dem Alterthum bestellte. Altdorfer nahm hier alle seine Kraft zusammen, um den hohen Besteller zu befriedigen und hat in der That die andern Maler, welche für den Herzog kriegerische Scenen zu schildern hatten, weit übertroffen.[1]) Eine Schlacht in grossem historischem Stile dürfen wir hier allerdings nicht suchen, wohl aber finden wir die treueste Veranschaulichung einer Schlacht aus des Künstlers Zeit. Den Standpunkt hat der Maler hoch gewählt, um einen grossen Raum zu gewinnen, und so erblicken wir Tausende von Kriegern zu Fuss und zu Ross, eine weite Landschaft mit Gebirgen, Städten und Burgen und das Meer, das sich im Hintergrunde, von Schiffen belebt, ausdehnt. Im Mittelgrunde sprengt Alexander auf schwerem Schlachtross mit eingelegter Lanze auf Darius ein, dessen Sichelwagen sich zur Flucht gewandt hat. Die Geschwader der Macedonier sind in die Schaaren der Perser eingebrochen, und nur wenige derselben leisten noch Widerstand. Während bei diesen Kriegern mit vollkommenster Treue die Waffen und Rüstungen der Maximilianszeit nachgebildet sind, ist die Landschaft auch hier wieder in dem märchenhaft phantastischen Stile des Meisters gehalten. Rechts im Grunde geht rothglühend die Sonne auf, während der Mond links oben erblasst, Sinnbilder des Sieges und der Niederlage. Die Alexanderschlacht ist eine der kostbarsten Schöpfungen der altdeutschen Kunst, und da sie obendrein militärisch d. h. für die

[1]) W. Schmidt in Meyers Künstlerlexikon I, 545.

Kriegführung des 16. Jahrhunderts sehr interessant ist, so versteht man es sehr wohl, dass Napoleon I. an dem Bilde solches Gefallen fand, dass er es im Jahr 1800 nach Frankreich bringen und in seinem Badezimmer zu St. Cloud aufhängen liess. Wie echt künstlerisch Altdorfer seinen Stoff gestaltet hat, wird um so mehr ersichtlich, wenn man sein Bild mit den übrigen Schlachtenbildern vergleicht, die damals für Herzog Wilhelm IV. gemalt wurden. *Melchior Feselen* in Ingolstadt schloss sich in seinen beiden Gemälden, welche die Belagerung Roms durch Porsenna und die Belagerung von Alesia (5,294) in Burgund durch Julius Cäsar darstellen, ziemlich eng (5,295) aber ohne Feinheit an Altdorfer an, während der Augsburger *Georg Breu* in seiner Schlacht bei Zama auch nur (5,228) ziemlich erfolglos eine gewisse landschaftliche Wirkung anstrebte.

Betrachten wir noch das Porträt des jungen Markgrafen Philibert von Baden von *Hans Schöpfer* und die (4,300) beiden Pendants von *Hans Müelich* aus München, so (4,301 u. 302) haben wir die Uebersicht über die ältere deutsche Kunst beendet, die wir allmählich würdigen und lieben lernten, so herb und abstossend uns auf den ersten Blick Manches erschienen war.

Nicht durch den Reiz äusserer Formen haben sich die alten deutschen Meister in unsere Sinne eingeschmeichelt, sondern durch ihre naive Naturauffassung, ihre tiefe Religiosität, ihren grossartigen Gedankenreichthum und ihre innige Gefühlswärme haben sie unser Herz gewonnen. Ohne je eine formale Schönheit im Sinne der Italiener anzustreben, haben sie uns doch Alles geboten, was unser Herz bewegt, was unser Gemüth erquickt. Aber gleich einer Blume, die nach langsamem Wachsthum vom Sturme geknickt wird gerade in dem Augenblick, wo sich die Knospe zur Blüthe öffnet, war auch der deutschen Kunst ein Weiterblühen nicht beschieden. Nachdem schon unter Karl V. die Bevorzugung der ausländi-

schen, die Zurücksetzung der einheimischen Kräfte begonnen hatte, welche die deutschen Künstler nöthigte, sich wieder ganz in den Dienst des kleinen Bürgerthums zu stellen, sich fast ausschliesslich auf den Holzschnitt und den Kupferstich zu beschränken, brach dann im Beginne des 17. Jahrhunderts der unselige dreissigjährige Krieg aus, der unsere nationale Kultur auf lange Zeit hinaus brach legte.

»Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht« — — —





III. Die Italiener.

Saal VIII—X. Cab. 17—20.



ACHDEM wir zu wiederholten Malen den Einfluss haben betonen müssen, welchen die italienische Kunst seit dem Beginne des 16. Jahrhunderts auf die deutschen und niederländischen Künstler ausübte, wollen wir uns nun der Betrachtung der italienischen Bilder selbst zuwenden.[1]) Selbstverständlich kann die italienische Malerei in ihrer ganzen Bedeutung in keiner der nordischen Gemäldegalerien, sondern nur im Lande selbst gewürdigt werden. Was wir in den Galerien vor uns haben, sind Tafelbilder, während die Stärke der italienischen Kunst ganz besonders in der monumentalen Wandmalerei, im Fresko lag. Aber auch an Tafelbildern der italienischen Meister sind die deutschen Galerien verhältnissmässig arm.

[1]) Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei, deutsch v. M. Jordan. Leipzig, 1869—1876, 6 Bde.

Lermolieff (Morelli), Die Werke italienischer Meister in München, Dresden u. Berlin. Leipzig, 1880.

Mündler, Die Apokryphen der Münchener Pinakothek, in den »Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst« 1865.

Höchstens das Berliner Museum ist gegenwärtig im Stande, dem Kunstfreunde ein Bild von dem Werden und Wachsen der italienischen Kunst in der unvergleichlichen Mannigfaltigkeit ihrer Schulen zu bieten. Dort befindet sich die 1821 von der preussischen Regierung erworbene schöne Sammlung, die der englische Banquier Solly in den ersten Jahrzehnten unsers Jahrhunderts zusammenbrachte, als die Bilder der ältern italienischen Maler in den Augen der Sammler noch einen untergeordneten Werth hatten und überall den Erzeugnissen aus der Spätepoche hintangesetzt wurden. Was München dagegen aufzuweisen hat, ist wenig und kaum geeignet, in ganz allgemeinen Zügen einen Begriff von dem geschichtlichen Entwicklungsgang der italienischen Kunst zu geben. Die Mehrzahl der Münchener Bilder gehört dem 17. Jahrhundert an; dass das Quattro- und Cinquecento[1]) überhaupt Vertretung findet, ist fast ausschliesslich den einsichtigen und glücklichen Ankäufen König Ludwigs I. zu danken.

Das ausgehende Mittelalter spiegelt sich in einem Madonnenbilde und in mehreren kleinen Werken aus der Schule

17,978 der beiden Florentiner Cimabue und Giotto wieder. Die Madonna, welche als ein gutes Beispiel der Toskanischen Kunstweise um 1300 gelten kann, zeigt noch die versteinerten Züge der byzantinischen Mosaiken. Der Kopf ist für die schlanke Gestalt viel zu gross, die geschlitzten Augen haben eine starr eliptische Form, die lange Nase springt stark aus geschwollener Wurzel vor, Mund und Kinn sind unnatürlich klein und zierlich; an den Händen fällt die Dünne und Länge der Finger auf, auch der weite Abstand, in dem sie vom Handteller auslaufen, und die Glieder haben etwas puppenartiges an sich. Nicht viel besser ist das kleine, aus 6 Tafeln

17,979 u. 980 bestehende Diptychon aus der Schule Cimabue's, dessen Bilder

[1]) Quattrocento nennen die Italiener das Jahrhundert 1400—1499, Cinquecento das Jahrhundert 1500—1599.



1005. Fra Filippo Lippi: Die Verkündigung.
(Phot. Hanfstängl.)

Maria mit dem Kinde, die Fusswaschung, das jüngste Gericht, Christus am Kreuz, die Geisselung Christi und Stigmatisation des heil. Franziscus darstellen. Auch hier ist die Naturkenntniss sehr mässig, eine naturwahre Darstellung der Lokalität gar nicht angestrebt.

Von *Giotto* sehen wir zwei kleine Scenen aus der Geschichte Christi, vormals zu einer Serie von kleinen Tafeln gehörig, welche dieser Meister für die Sacristeischränke der Kirche Sta. Croce in Florenz malte und von denen sich die Mehrzahl gegenwärtig in der Akademie der schönen Künste in Florenz befindet, während zwei ins Berliner Museum kamen. Sie sind wahrscheinlich mit Schülerhülfe vollendet und zeigen ihrer decorativen Bestimmung gemäss eine ziemlich geringe Ausführung, aber doch schon eine gewisse Sicherheit der Farbenwirkung und eine auch in beengtem Raume treffliche Composition, die überall mit wenigen Mitteln ihr Ziel erreicht. Charakteristisch ist auch der von dem Sienesen *Lippo Memmi* gemalte kleine Flügelaltar mit der Himmelfahrt Mariä, der in seiner lichten Klarheit und geringen Modellirung noch an byzantinische Technik erinnert und im Sinne des Mittelalters von Stickerei und Goldschmuck strotzt.

17,981 u. 982

17,986

Der Uebergang zur Renaissance wird durch drei kleine Tafeln gebildet, auf denen der fromme Mönch *Giovanni da Fiesole* Geschichten aus dem Leben der H.H. Cosmas und Damianus schildert. Dieselben gehören zu den besseren Werken dieses liebenswürdigen Meisters, den man in seiner

17,989 bis 991

genialen Naivetät natürlich nur im Kloster San Marco in Florenz studiren kann. Ursprünglich bildeten sie die Theile einer Predelle, welche zu dem 1438 von Fra Giovanni für den Hauptaltar der Kirche von San Marco gemalten Madonnenbilde gehörte.



1006. Fra Filippo Lippi: Maria mit dem Kinde.
(Phot. Hanfstängl.)

Die folgenden Bilder können dann wenigstens im Allgemeinen den Umschwung veranschaulichen, der auch in Italien im 15. Jahrhundert in der Malerei vor sich ging. Wie in den Niederlanden blieben auch in Italien die Gegenstände vorläufig noch die alten: Altargemälde und häusliche Andachtsbilder.[1]) Auch in der Technik behielt man noch die zu grosser Vollendung ausgebildete mittelalterliche Temperamalerei bei und nahm erst am Schlusse des Jahrhunderts unter flandrischem Einfluss die Oeltechnik an. Neu ist auch hier nur die realistische Auffassung. »Im Dienste der Kirche verharrend, gewährt das Kunstwerk jetzt zugleich ein Abbild der wirklichen Welt; der Künstler vertieft sich in die Erforschung und Darstellung des äussern Scheines der Dinge und gewinnt der menschlichen Gestalt sowohl als der räumlichen Umgebung allmählig alle ihre Erscheinungsweisen ab.« An die Stelle der allgemeinen Gesichtstypen treten Individualitäten; das bisherige schematische System des Ausdrucks, der Geberden und der Gewandung wird durch eine reiche Lebens-

[1]) Vgl. die meisterhafte Schilderung in J. Burckhardts »Cicerone«.



1008. Filippino Lippi: Christus erscheint seiner Mutter.
(Phot. Hanfstängl.)

wahrheit ersetzt, die für jeden einzelnen Fall eine besondere Sprache redet. Zwar ist dieser italienische Realismus nicht so scharf und eindringlich wie der niederländische, aber dafür auch nicht so peinlich und abstossend, sondern freier, schwungvoller, freudiger. Die italienischen Bilder befriedigen daher mehr als die niederländischen und deutschen unsern Formensinn, während sie dafür freilich an Innigkeit und Gefühlswärme jenen oft nachstehen. Im 16. Jahrhundert spitzt sich dieser Unterschied zum vollen Gegensatze zu: dort die innige Beseelung, hier die Sinnlichkeit der Form; dort der Reichthum der Erfindung, hier die Schärfe der Zeichnung oder der Glanz der Farben. Der Germane ist Gemüthsmensch, der Romane Formenmensch.

Aus der florentinischen Schule sind wenigstens die Hauptmeister Fra Filippo Lippi, Filippino Lippi, Sandro Botticelli und Domenico Ghirlandajo in charakteristischen Werken vertreten.

Von *Fra Filippo Lippi* besitzt die Pinakothek drei Bilder, von denen zwei die Verkündigung darstellen, während das



1010. Sandro Botticelli: Die Beweinung Christi. (Nach Rad. v. Raab.)

dritte die Madonna mit dem Kinde zeigt. Die VIII, 1005 beiden Bilder der Verkündigung 17, 1007 gehören offenbar der frühen Zeit des Meisters an und lassen noch die religiöse Empfindungsweise des Fra Angelico ausklingen. Die Marienfigur ist schlank, die Gewandung voll und spricht die darunterliegenden Formen nur wenig aus; die Architekturstaffage ist reich ornamentirt, aber noch nicht ganz richtig in den Proportionen, und auch die helle rosige Carnation erinnert noch an ältere Meister. VIII, 1006 Das Madonnenbild führt uns dagegen schon in eine weltlichere Lebensluft. Maria, nach der Mode frisirt, mit zierlich zum Häubchen gefälteltem Schleier, zeigt knochige, unregelmässige Züge von scharf florentinischem Typus; das Christkind ist ein gesunder kräftiger Junge, sehr derb in den Formen, aber mit Lust nach der Natur gemalt. An die Stelle der kirchlich-devotionellen Auffassungsweise der früheren Zeit ist also hier zum ersten Male die rein menschliche Schilderung irdischen Mutterglückes getreten, welcher Rafael später den classischen Ausdruck gab. Fra Filippo's Einfluss macht sich auch in dem Bilde seines Sohnes *Filippino Lippi* VIII, 1008 »Christus erscheint seiner Mutter« geltend, welches 1495 für die Barfüsserkirche in Prato gemalt wurde und zu den schönsten Arbeiten des Meisters gehört. Schwärmerei, Huld, Verehrung sind psychologisch meisterhaft ausgedrückt, das Beiwerk, Felsen, Gras u. s. w. trefflich gemalt. Die Temperatechnik ist so behandelt, dass sie an Solidität und Leuchtkraft mit der Oelfarbe VIII, 1009 wetteifert. Das zweite Bild, die Beweinung Christi, ist weniger erfreulich, sondern lässt eine grössere Nachlässigkeit



1034. Pietro Perugino: Vision des heil. Bernhard.
(Phot. Hanfstängl.)

der Ausführung, einen härtern Farbenvortrag und ein verhältnissmässiges Herabsinken des Geschmackes erkennen, während es sich in der Auffassung — besonders in der Gestalt Johannes des Täufers — mehr an *Sandro Botticelli* anschliesst.

Dieser ist in der Pinakothek ebenfalls mit einer grossartigen Beweinung Christi vertreten, einem Werke von leidenschaftlicher Gewalt des Schmerzes, dabei kräftig modellirt und in einem tiefen Colorit durchgeführt. Nicht nur Maria ist eine höchst bedeutend aufgefasste Gestalt, sondern auch die andern fast lebensgrossen Figuren sind alle von höchster dramatischer Wucht.

VIII, 1010

Gleich daneben hängt das grosse Altarbild von *Domenico Ghirlandajo,* dessen Mittelbild die von dem heil. Dominicus, den beiden Johannes und dem Erzengel Michael verehrte Madonna zeigt, während der eine Flügel die h. Katharina von Siena, der andere den h. Laurentius mit Rost und Palme in reicher Diakonenkleidung darstellt. Es ist die Vorderseite des umfangreichen Altarwerkes, welches einst den Chor der Klosterkirche Sta. Maria Novella in Florenz zierte und wovon die Rückseite in das Berliner Museum gekommen ist. So würdevoll und meisterhaft angeordnet die Gestalten freilich auch sind, so leidet das Bild doch an einer etwas schweren, reizlosen Färbung, die in Tempera vergeblich die Wirkung der altflandrischen Oelbilder nachzuahmen strebt. Domenico war eben ein Meister, dessen Grösse in erster Linie im Fresko, in der Bewältigung grosser Wandflächen ruhte, während für das Tafelbild seine Technik

VIII, 1011 bis 1013



1039. Francesco Francia: Madonna im Rosenhag.
(Phot. Hanfstängl.)

und sein mehr oberflächliches Eingehen auf die Natur nicht ausreichte.

Nachdem wir noch die ziemlich schwachen Produkte des 17,1014 u. 1015 *Bastiano Mainardi* und das Rundbild der Anbetung des VIII, 1017 Kindes von *Lorenzo di Credi* betrachtet haben — eine Composition, wie sie der gute Lorenzo gar oft wiederholt hat — können wir uns zu den Bildern der umbrischen Schule wenden, die uns — im Gegensatz zu den florentinischen — weniger durch das Streben nach kräftiger Auffassung und ausführlicher Darstellung der Wirklichkeit wie durch die Zartheit der Empfindung und die Innigkeit des Ausdrucks fesseln werden. Dieser Zug tritt uns sofort bei *Pietro Perugino* entgegen, von dem die Pinakothek eine ursprünglich in der Kirche Sto. Spirito in Florenz befindliche Darstellung des heil. Bernhard besitzt, dem die Madonna er- VIII, 1034 scheint. Obwohl durch Abputzen stark beschädigt, ist dieses Bild doch noch immer ein bewunderungswürdiges Werk, voll Jugendlichkeit und Frische in der Formgebung und von kräftiger Farbe. Unter Perugino's Händen ist der altherkömmliche Stoff seelenvoller und wirksamer geworden. Wie sehnsuchtsvoll hat der Heilige das Antlitz nach oben gewendet und wie zart tritt die von Engeln geleitete Madonna auf ihn zu. Dabei weiss Perugino — einer der ersten italienischen Künstler, der die volle Kenntniss der Oelmalerei hatte — die landschaftlichen Theile des Hintergrundes durchsichtiger und reizvoller zu behandeln als die gleichzeitigen Florentiner,



1040. Francesco Francia: Madonna mit dem Kinde.
(Nach Reproduktion v. Piloty u. Löhle.)

die sich bisher meist mit ziemlich flüchtigem landschaftlichem Beiwerk begnügt hatten. Auch »Maria das Christkind anbetend« ist trotz des ziemlich schwerfälligen Jesusknaben eine schöne Arbeit von andachtsvollem Ausdruck und leuchtender durchsichtiger Färbung. Nur das zweite Madonnenbild gehört zu den schwachen Arbeiten des schliesslich zum Fabrikanten herabgesunkenen Malers und ist ebenso oberflächlich gedacht wie gezeichnet. Was schliesslich die beiden kleinen Predellen der Taufe und Auferstehung Christi anlangt, so haben sie so sehr gelitten und so viel Aufbesserungen erfahren, dass ein Urtheil über ihren künstlerischen Werth kaum mehr möglich ist. Um so mehr können wir uns an dem schönen Bilde *Francesco Francia's* freuen, das die Madonna in der Rosenhecke darstellt, wie sie in die Kniee sinkt, um ihr Kind anzubeten. In der allgemeinen Empfindung an die Umbrier anstreifend, ist dieses Werk ein wahres künstlerisches Juwel durch seinen weihevollen Vortrag, durch die Zartheit der Farbenverschmelzung und die Harmonie des Silbertons, worin es alle bisher betrachteten Bilder weit übertrifft. Und auch das zweite Madonnenbild Francia's hat trotz seiner rauhen Färbung und seinen allzu roth gehaltenen Fleischtheilen doch ungemeine Schönheiten; namentlich sei die ausserordentliche Abrundung der Formen und der erstaunliche Schmelz des Farbenauftrags beachtet.

VIII, 1035

VIII, 1036

19, 1037 u. 1038

VIII, 1039

VIII, 1040



1050. Rafael: Die Madonna Tempi. (Nach Rad. v. Raab.)

Von Perugino und Francia zu *Rafael*[1]) ist nur noch ein Schritt, und die Pinakothek kann sich rühmen, wenigstens vier echte Werke des gepriesenen Urbinaten zu besitzen, den das allgemeine Urtheil nun einmal an die Tête der christlichen Kunstaera gestellt hat. Der al fresco auf Ziegel gemalte Kopf eines jugendlichen Johannes dürfte allerdings kaum dazu zu rechnen sein, da die geist- und geschmacklosen Haarlocken, die gezierte Neigung, der hart und ohne Anmuth modellirte Hals das Bild eher als eine moderne Fälschung erscheinen lassen.[2]) Das schönste der in der Pinakothek bewahrten Rafaelbilder ist vielmehr die um 1506 gemalte »Madonna Tempi«, eines der berühmtesten unter den vielen Bildern, in denen Rafael das Thema der Mutterliebe behandelte. Auch dieses Werk freilich wird demjenigen, der offene Augen hat und sich nicht durch den Namen Rafaels blenden lässt, mancherlei Schwächen zeigen. Wir nehmen Anstoss an der fast übertriebenen Süssigkeit des Ausdrucks im Kopfe der Madonna, an dem missrathenen Mund mit der geschwollenen Oberlippe und der fast einfältigen Unterlippe, an den zu runden Wangen wie an der mangelhaften Zeichnung der beiden Hände mit ihren

18.1053

19,1050

[1]) Springer, Rafael u. Michelangelo. Leipzig 1881.
Crowe und Cavalcaselle, Rafael, deutsch von Aldenhoven, Leipzig 1883.

[2]) Ich folge hier dem Urtheile Morelli's, »Die Werke italienischer Meister etc.« p. 95.



1049. Rafael: Die heil. Familie aus dem Hause Canigiani. (Nach Rad. v. Raab.)

zusammengeklemmten Fingern; auch der Umstand, dass das Ohr der Madonna unter dem durchsichtigen Schleier kaum angedeutet ist, wirkt auffallend unschön.[1]) Wunderbar naiv, gewissenhaft und geistreich ist nur das Kind, ja, es ist in der Körperhaltung, der Bewegung seiner Füsschen, dem Anschmiegen an die Mutter, kindlicher als die meisten andern oft sehr altklugen Christkinder des Künstlers. Intim der Natur ist namentlich der Zug abgelauscht, dass der Knabe die Liebkosungen der Mutter doch mehr mechanisch empfängt und seinen freudestrahlenden Blick neugierig nach aussen wendet. Der Musselin, welcher die Hüften des Kindes, und das Tuch, mit goldenen Fäden, das die Schultern der Jungfrau umschlingt, sowie das rothe Mieder und die rothen Aermel geben einen harmonischen Akkord ohne gewaltsame Gegensätze.

Das zweite — anscheinend etwas frühere Bild, eine heilige Familie, welche Rafael für den Florentiner Domenico Canigiani malte und die später durch die Heirath der Anna von Medici mit Johann Wilhelm Pfalzgraf bei Rhein als Hochzeitsgeschenk nach Düsseldorf kam, wirkt weniger ursprünglich. Es entstand zu einer Zeit, als Rafael, von Fra Bartolommeo beeinflusst, hauptsächlich einen strengen architektonischen Gruppenbau anstrebte. Die Umrisslinien bilden

VIII, 1049

[1]) Auf diese Schwächen hat bereits Friedrich Pecht, der das Bild mit offenem Künstlerauge ansah, im Text zum Hanfstängl'schen Galeriewerk, München 1882, hingewiesen.

ein Dreieck, die Composition ahmt genau die Figur einer Pyramide nach. Christus und Johannes, jeder von seiner Mutter gehalten, bilden die Basis, Josef, auf einen Stab gestützt, die Spitze der Gruppe. Sowohl die Kinder wie die Frauengestalten stimmen in der Stellung im Wesentlichen überein; Elisabeth und Maria haben sich auf die Kniee niedergelassen, in ihrem Schoosse stehen gegeneinander geneigt Johannes und das Christkind, welches von jenem eine Bandrolle mit der Inschrift »Ecce agnus dei« empfängt. Diese strenge Symmetrie der Anordnung fiel ursprünglich weniger auf, als noch kleine Engel in den Lüften flatterten, die leider einer Restauration zum Opfer fielen. Und auch sonst lässt die Erhaltung des Bildes viel zu wünschen übrig. Durch Uebermalung ist nicht nur die Durchsichtigkeit und Klarheit der Farben verschwunden, sondern einzelne Körpertheile sind so verputzt, dass man darin kaum mehr die Hand des Meisters gewahr wird.



1061. Rafael: Die Madonna della Tenda. (Nach Rad. v. Raab.

19,1051 Dasselbe gilt auch von dem dritten, um 1517 gemalten Madonnenbild, das nach dem grünen Vorhang des Hintergrundes den Namen »Madonna della Tenda« führt. Schon ursprünglich war dasselbe nur eine veränderte, wenig glückliche Wiederholung der berühmten Madonna della Sedia der Pitti-Galerie und gegenwärtig hat es dermassen gelitten, dass überhaupt schwer zu unterscheiden ist, ob es von Rafael selbst oder einem Nachahmer herrührt, wofür besonders das misslungene Profil der Jungfrau und die gewöhn-



1052. Rafael: Portrait des Bindo Altoviti.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

liche Körperbildung zu sprechen scheint.

Schliesslich befindet sich in der Pinakothek das um 1512 gemalte Brustbild des Bindo Altoviti, das allerdings viel von seiner Berühmtheit verloren hat, seitdem es nicht mehr für das Selbstbildniss Rafaels gehalten wird. Wir wissen durch Vasari, dass Rafael »dem Bindo Altoviti sein Porträt malte, da er noch jung war«, und der Doppelsinn dieser Stelle führte dazu, dass man das Bild früher als Selbstporträt Rafaels ausgeben wollte, während schon die Form des Antlitzes, die kräftigeren Züge, die blauen Augen und das blonde lockige Haar dagegen sprechen. Im Uebrigen wirkt es — ohne uns besonders erwärmen und zu der obligaten Rafaelbewunderung hinreissen zu können — doch als eine geistvolle Arbeit. Die jugendlich vornehme Miene eines Edelmannes aus dem 16. Jahrhundert ist trefflich wiedergegeben. Der lange, anmuthige Hals, zum Theil von schönen Locken verhüllt, welche unter der schwarzen Mütze herabfallen, der schieferfarbige, von einer weissen Halskrause eingefasste Mantel, der schwarze Aermel und die beringte linke Hand verbinden sich zu einem wirkungsvollen Ganzen. Nur die Fleischfarbe des Gesichtes, die früher übermalt war und sehr geleckt aussah, hat trotz einer glücklichen Regeneration, die kürzlich an dem Bilde vorgenommen wurde, noch immer einen unangenehm gläsernen Ton, der beinahe an Wilhelm Kaulbach erinnert.

VIII, 1052



1047. Giovanni Pedrini: Madonna mit dem Kinde.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Leider ist Rafael der einzige der drei grossen mittelitalienischen Hauptmeister, der in der Pinakothek vertreten ist. Eine 18,1043 Copie nach der berühmten Gioconda des Louvre und zwei von 18,1041 einem vlämischen Nachahmer VIII, 1042 herrührende Madonnen — flau, kraftlos und von unsicherer Zeichnung — können in keiner Weise die fehlenden Werke *Lionardo da Vinci's* ersetzen. Auch von den beiden Bildern seines Nachfolgers *Bernardino* 19,1046 *Luini* ist die Madonna eine VIII, 1045 Copie, während die heil. Katharina durch Restaurationen so gelitten hat, dass sie den wahren Autor kaum mehr erkennen VIII, 1048 lässt. Höchstens bei der Madonna des *Cesare da Sesto* lässt der Kopf mit dem schmalen Kinn, den geringelten Locken und den grossen, leis umschleierten Augen wenigstens von fern VIII, 1047 Lionardo's Ideal ahnen, während die Madonna des *Giovanni Pedrini* wahrscheinlich nur als ein späteres, vielleicht auf den Grund eines alten Bildes gemaltes Fabrikat gelten kann. Man beachte namentlich die stümperhaft gemalte Nase, die ganz in der Luft steht ohne alle organische Verbindung mit den Backen.

Unter den Künstlern, die in Florenz an Lionardo da Vinci sich anschlossen, suchen wir vergebens nach Fra Bartolommeo, dem Meister rhythmischer Composition, und müssen uns mit seinem Freunde *Mariotto Albertinelli* begnü- VIII, 1057 gen, von dem die Pinakothek eine Verkündigung besitzt, welche der 1510 gemalten Darstellung desselben Gegenstandes in der Akademie zu Florenz sehr ähnelt. Nicht minder wird



1066. Andrea del Sarto: Die heil. Familie. (Nach Rad. v. Raab.)

Andrea del Sarto, der Meister des zarten Helldunkels, vermisst. Zwar besitzt die Pinakothek eine heilige Familie, in der die Madonna und die heil. Elisabeth mit ihren beiden Kindern zu einer schönen Gruppe vereinigt sind, welche reich an herrlichen Motiven ist und durch den duftigen silbergrauen Schmelz des Colorits fesselt. Leider aber hat auch dieses Bild im Laufe der Zeiten soviel Unbill erfahren, dass kaum ein Urtheil mehr darüber zusteht, ob wir das Original oder nur eine Copie der zahlreichen — im Louvre zu Paris, im Belvedere zu Wien u. a. O. — vorkommenden Darstellungen vor uns haben. Und sonst bewahrt die Pinakothek nur vier grau in grau gemalte kleine Oelcopien einiger Wandbilder im Scalzo zu Florenz, in denen Andrea das Leben Johannes des Täufers schilderte, und ein Brustbild des heil. Joseph, das einen Kopf aus der heil. Familie der Galerie Barberini in Rom copirt. Für das Fehlen dieser Hauptmeister können die übrigen Werke der florentinischen Schule naturgemäss nicht entschädigen. Die Madonna des *Domenico Puligo* wirkt nur wie ein verblasener, in Licht und Farbenglanz aufgelöster Andrea del Sarto. Und in der Madonna aus der Schule des *Ridolfo Ghirlandajo*, derjenigen des *Jacopo Puntormo* wie in den vier Heiligenfiguren des *Francesco Granacci* ist auch nur ein unstetes Umherschwanken zwischen den Eigenthümlichkeiten der grossen Hauptmeister bemerkbar.

VIII, 1066 — 19, 1067 bis 1070 — 19, 1071 — VIII, 1072 — VIII, 1077 — VIII, 1090 — VIII, 1061 bis 1064

Wenden wir uns zur Schule von Siena, so finden wir von *Sodoma* ein kleines Madonnenbild, das ihn noch in den

VIII, 1073

19,1058 u. 1059 Bahnen des Lionardo da Vinci zeigt, von *Girolamo della Pacchia* eine liebenswürdige Madonna und einen heil. Bernar- VIII, 1076 din, von *Domenico Beccafumi* ein schönes helles Jugendbild VIII, 1075 und von *Andrea del Brescianino* eine heil. Familie mit unerquicklich gläserner Färbung, aufgedunsenen Formen, verblasenen Umrissen und unangenehm braunen Schatten.

Unter den Ferraresen tritt uns *Innocenzo da Imola* in einer ganz in rafaelischen Formen gehaltenen, daher ziemlich VIII, 1060 unselbständigen Madonna entgegen, während *Garofalo* in seiner VIII, 1080 Pietà sofort an der »würzig-herben«, tiefleuchtenden und doch kühlen Färbung kenntlich ist, welche graublaue, bläulichrothe, warm orangegelbe und leuchtend tiefgrüne Töne zu einem eigenthümlichen Mollaccord verbindet. Auch zwei von 19,1081 seinen vielen kleinen Bildern aus der heil. Geschichte sind 18,1082 vorhanden, welche bekanntlich für den Meister besonders bezeichnend sind und ihm den Beinamen des Miniaturrafaels eintrugen.

Auch vom Meister von Parma, dem grossen *Correggio* hat die Pinakothek den herrlichen Werken der Berliner, Wiener oder Dresdener Galerien leider nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Das einzige Bild, welches vom Meister selbst herrührt, stellt die unter einem Baume sitzende VIII, 1095 Madonna mit dem Kinde, zur Seite die H.H. Hieronymus und Ildefonso dar und ist gegenwärtig dermassen zusammengeschnitten und übermalt, dass ein künstlerischer Genuss unmöglich ist. Das andere kleine Bildchen, das im Katalog Correggio's Namen führt, »der junge Pan als Meister der 19,1094 Musik« ist zwar an sich ein feines liebenswürdiges Werk, bei dem aber die branstige Farbengebung, der feurige Horizont, das Smaragdgrün der Wiese u. A. mehr auf die venezianische Schule hinweist. Noch weniger wird man bei der im Katalog als Schulbild angeführten »heil. Jungfrau auf VIII, 1096 Wolken« irgend etwas von dem zarten Sfumato, dem sonnigen Farbenglanz und der frischen Sinnlichkeit des Meisters



1033. Cima da Conegliano: Maria mit dem Kinde, S. Magdalena u. Hieronymus. (Phot. Hanfstängl.)

von Parma finden. Der eintönig graubraune Hintergrund, die harte Farbenwirkung und der verblasene Madonnentypus weisen das im Uebrigen sehr tüchtige Bild eher einem Meister zu, der Correggio, aber mehr noch Rafael studirt hat. Das vierte Werk, der lesende Amor endlich ist nur eine Copie nach dem bekannten Bilde »Amors Erziehung« in der Nationalgalerie zu London. 19,1098

Verhältnissmässig gut ist nur die venezianische Schule vertreten, was wohl hauptsächlich auf die engere Verbindung Venedigs mit dem baierischen Hofe zurückzuführen ist. Die Eigenthümlichkeiten dieser Schule sind bekannt. Von Anfang an richteten die Venezianer ihr Augenmerk nicht wie die Florentiner auf die dramatische Verknüpfung der Composition, sondern auf behagliche Breite in der Darstellung ruhiger Gestalten und Gruppen. Sie wählten in den meisten Fällen für ihre Darstellungen ein breites Format, indem sie sich sehr oft auf Halbfiguren beschränkten. Was trotz dieser Einfachheit ihre Bilder aber zu wahren Kunstwerken erhebt, ist die Farbe. Wer einmal an einem sonnigen Tage die verführerische Lagunenstadt gesehen, der weiss, woher der coloristische Zauber dieser Bilder kommt. Die milde Feuchtigkeit der Seeluft vermählt sich dort mit dem Strahlenschein eines sonnig klaren Himmels, und beide Elemente im Verein weben jenen duftigen Schmelz der Töne, der wie ein geheimnissvolles Klingen die Lüfte durchbebt und alle Gestalten wonnig umgaukelt. Dieser Schmelz des Colorits, diese Harmonie der Töne und diese Weichheit der Form sprechen sich auch auf

den venezianischen Bildern aus und erzeugen in Verbindung mit den märchenhaften landschaftlichen Hintergründen, deren Motive der malerischen terra ferma Venedigs mit den blauen Ketten der Alpen in der Ferne entnommen sind, im Beschauer jene sonderbare gleichsam musikalische Stimmung, die so merkwürdig mit der plastischen Formenstrenge der Florentiner contrastirt.[1])



1083. Lorenzo Lotto: Vermählung der heil. Katharina mit dem Jesuskinde.
(Phot. Hanfstängl.)

17,1030 Sehen wir ab von dem tüchtigen Porträt, das gegenwärtig dem *Gentile Bellini* zugeschrieben wird, dessen Zustand aber eine sichere Bestimmung nicht erlaubt, so treten uns diese Eigenschaften gleich in den Werken des Marco Basaiti und des Cima da Conegliano entgegen.

VIII, 1031 In der Madonna des *Marco Basaiti* sind zwar die Formen und Charaktere ziemlich trocken und plebejisch, besonders die Nägel von einer hässlichen runden Form, sonst aber zeigt das Bild eine grosse Gediegenheit der Oelmalerei, seltene Klarheit des Tons, feine Vollendung der Einzelheiten und reizvolle Behandlung der Landschaft. Diese rundliche Form der Nägel ist dem Basaiti in allen seinen Jugendarbeiten eigenthümlich. Da sie sich auch in einigen Händen auf der 18,1032 Kreuzabnahme wiederfindet, so wird wohl auch diese als zwar kein schönes aber sicheres Jugendwerk des Meisters gelten können, wofür auch die Landschaft, die eigenthümliche

---

[1]) Vgl. die treffliche Würdigung in Lübke's Geschichte der italienischen Malerei, Stuttgart 1879.



1107. Palma vecchio: Selbstbildniss.
(Phot. Hanfstängl.)

Farbenharmonie, die Landschaft u. a. spricht.

Von *Cima da Conegliano* ist ein repräsentirendes Andachtsbild vorhanden, in welchem die schöne Symmetrie der Anordnung, das glückliche Verhältniss der Figuren und der schöne landschaftliche Fernblick fesselt. Echt venezianisch ist hier der Madonnentypus, der mit seinen weichen rundlichen Formen in merkwürdigem Gegensatz zu den scharfen knochigen Zügen der Florentiner Madonnen steht.

VIII, 1033

Sehr verwandt ist auch die Verlobung der heil. Katharina, ein anmuthiges, um 1505 gemaltes Werk des *Lorenzo Lotto*, das eine Mischung frühvenezianischer Elemente mit nordischen Zügen und eine fast pedantische Sorgfalt der Behandlung zeigt. Die Anordnung entspricht dem in der venezianischen Schule üblichen Kanon, die weiblichen Gestalten haben ovale Kopfbildung, weiche Züge, fettliche Gesichter und gezwungene Gliedmassen, auch das Kind gehört zu den kurzhalsigen dickleibigen Wesen, wie sie in der venezianischen Schule ziemlich häufig sind. Aber die Färbung ist überaus fein und klar, mit zart durchsichtigem Helldunkel, die Zeichnung genau und mit geschickter Anwendung von Verkürzungen, der Ton fast gläsern, das Ganze ungemein liebenswürdig, die Landschaft scharf und zierlich, an Dürer erinnernd, der damals in Venedig weilte.

VIII, 1083

Von den andern grossen Sternen des 16. Jahrhunderts, Giorgione, Palma vecchio und Tizian, ist leider Giorgione nicht vertreten; man versäume daher nicht, die Schack'sche



1108. Palma vecchio: Maria mit dem Kinde, S. Rochus u. S. Magdalena. (Phot. Hanfstängl.)

Galerie zu besuchen, welche die Hauptwerke dieses grossen Meisters in mustergültigen Copien besitzt. Von *Palma vecchio* ist dagegen ein überaus sprechendes, breit modellirtes IX,1107 Selbstbildniss vorhanden, das trotz der leider ganz verriebenen rechten Hand zu den kostbarsten Bildern der Pinakothek gehört. Die träumerisch sinnlichen Augen und die üppigen Lippen lassen darauf schliessen, dass Palma nicht nur ästhetisch sich an der fleischlichen Schönheit der Venezianerinnen gefreut hat. Von seinen zahlreichen Venusbildern — wer Dresden kennt, kennt sie — ist zwar keines vorhanden, dagegen besitzt die Pinakothek eine jener heiligen IX,1108 Familien, die, meist in Breitformat gehalten und in saftigen Landschaften gruppirt, eine Specialität Palma's waren und — ohne kirchlichen Zweck oder heilige Weihe — doch reinste Schönheit in Formen und Farben athmen. Sie vor allem erzeugen im Beschauer jene musikalische Stimmung, jenes sanfte Schweben zwischen irdischer und himmlischer Welt, das wir vorhin als Kennzeichen der venezianischen Andachtsbilder hervorhoben. Im Münchener Bilde sind die Fleischtöne zwar abgerieben und theilweise nachgebessert, aber die Figuren sind von überaus anmuthiger Bewegung, die landschaftlichen Theile mit ihrem in goldigen Aetherglanz getauchten Horizont, von märchenhaft stimmungsvollem Reiz und die Farben wetteifern an Reichthum und Kraft mit denen des *Tizian.* [1])

---

[1]) Crowe u. Cavalcaselle, Tizian, Leben u. Werke, deutsch von Jordan, Leipzig 1877, 2 Bde. — Lafenestre, Titien, sa vie et son oeuvre,



1110. Tizian: Die Eitelkeit des Irdischen.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Von diesem, dem grossen venezianischen Hauptmeister, dessen Gemälde noch heute die Zahl von 1000 überschreiten, besitzt die Pinakothek sechs Bilder, nicht viel fürwahr, und doch eine Quelle reinsten Genusses. Erfreut sich doch unter den grossen Meistern Italiens Tizian heutzutage der reichsten Volksthümlichkeit. Vor Rafael ziehen wir respectvoll den Hut; unmittelbaren Genuss bieten uns doch zumeist nur Tizians Schöpfungen. Er, der wesentlich durch die Farbe wirkt und als Maler unserm Schönheitssinne nichts Fremdes zumuthet, steht uns näher als alle andern Italiener des 16. Jahrhunderts. Um ihn nach der aesthetischen Seite hin zu verstehen, bedarf es keiner längeren Vorbereitung. Seine Werke lassen sich unmittelbar geniessen, erfreuen das Auge, erquicken das Herz und werden ihre Anziehungskraft behalten, so lange es lebensfrohe, sinnlich gesunde Menschen gibt. Denn packende Wahrheit, flammende Schönheit, lodernde Leidenschaft, behaglicher Naturgenuss verlieren niemals ihren Reiz. Aber auch sein gewaltiges technisches Können fesselt, je mehr, je genauer wir uns mit seinen Schöpfungen vertraut machen.

Das früheste Bild, etwa zwischen 1510 und 1520 entstanden, zeigt ganz ähnlich wie auf dem Palma'schen Werke Maria unter einem Baum in einer Landschaft sitzend, mit dem Kind auf dem Knie, dabei den kleinen Johannes und den Stifter. Hand und Fuss des Johannes sowie der Kopf Maria's haben IX,1109

Paris 1887 und die Besprechung dieses Werkes von Springer in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. XXIII.



1112. Tizian: Kaiser Karl V.
(Nach Rad. v. Raab)

zwar durch Abputzung und Uebermalung gelitten, aber das Bild ist noch immer ein höchst anziehendes Werk und die Landschaft zur Rechten mit ihren blauen Bergen und bebauten Hügelzügen sehr schön behandelt. Einige Unvollkommenheiten, die bei dem experimentirenden Palma noch störten, hat der auf seinen Schultern stehende Tizian geschickt zu vermeiden gewusst.

IX,1110 Ein zweites Bild aus Tizians Jugendzeit ist die »Eitelkeit des Irdischen«, personificirt unter der Gestalt eines schönen Weibes, das mit der Rechten eine verglimmende Kerze hält und sich auf einen Rundspiegel stützt, in welchem man den Widerschein einer spinnenden alten Frau und einen Geldsack nebst Gold- und Silbermünzen wahrnimmt. Auch dieses Bild ist zwar in den Fleischtheilen durch Abreibung und Wäsche zu eisiger Kälte und Härte erstarrt, hat aber wenigstens in den Gewändern noch die leuchtenden und tiefglühenden Farben, die Tizian eigenthümlich sind.

IX,1111 Derselben Zeit dürfte auch noch das Bildniss eines jungen Mannes in Schwarz angehören, aus dessen wenig ansprechenden Gesichtszügen lauschendes Misstrauen, Selbstsucht und Sinnlichkeit spricht und das daher früher oft fälschlich als das Porträt des Pietro Aretino bezeichnet wurde.

Schon dieses Bild gehört zu den aristokratischen, gleichsam in Stein gemeiselten Erscheinungen Tizianischer Kunst.



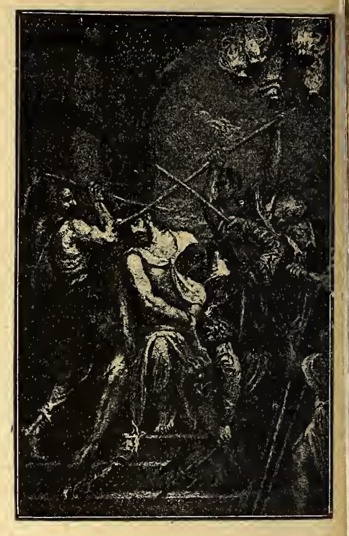
1113. Tizian: Madonna.
(Phot. Hanfstängl.)

Das bedeutendste Bildniss Tizians ist aber dasjenige Karls V., in Augsburg gemalt, wohin Tizian 1548 an das Kaiserliche Hoflager berufen worden war. Ich weiss nicht, ob es jemals einem Künstler gelungen ist, den historischen Charakter einer Persönlichkeit schärfer zu zeichnen, als es hier geschehen ist. Ein seltsames Gefühl beschleicht uns, wenn wir uns in dieses Bild vertiefen, das trotz vielfacher Uebermalung noch immer zu den schönsten Bildnissen der Welt gehört. Da sitzt der Kaiser, in dessen Reiche die Sonne nicht unterging, fröstelnd, trotz des blühenden Sommers in einen dicken Pelz gehüllt, mit gebrochenem Körper, mit gebrochenem Willen, angeekelt von der ganzen Welt und von sich selbst. Die ganze Lebensgeschichte Karls V. mit seinen schwindelnden Erfolgen und seinen herben Enttäuschungen schildert dieses Bildniss besser, als es die längste historische Abhandlung könnte.[1]) IX,1112

Noch in etwas spätere Zeit führt uns die Maria, die, das nackte Kind im Arm, bei Sonnenuntergang vor einem Hause IX,1113

---

[1]) Noch zwei andere hervorragende Porträts Tizians befinden sich zur Zeit in München, und zwar im Besitze Franz von Lenbachs: Franz I. von Frankreich und Philipp II. von Spanien, beide nicht bis in alle Einzelheiten durchgeführt und vielleicht nur Studien zu anderen Bildern, aber beide von einer merkwürdigen Lebenswahrheit und einer geradezu packenden Charakteristik der in ihrem Wesen so grundverschiedenen Fürsten. Man möchte glauben, dass Philipp II. beim Anblick dieses seines Bildnisses sich vor sich selbst gefürchtet haben muss.



1114. Tizian: Die Dornenkrönung. (Nach Rad. v. Raab.)

sitzt. Die Bewegung der Figuren ist grossartig und die Behandlung zeugt noch von bedeutender Kraft, obgleich das Bild dem spätern Alter des Künstlers angehört.

IX,1114 Ein wahres Wunder aber ist die Dornenkrönung des 90jährigen Meisters. Die Sprache versagt den Dienst, wenn es gilt die Art der malerischen Behandlung zu schildern, mit welcher diese Gestalten auf die Bildfläche gezaubert sind. Die Kunst hat hier eine Höhe der Vollendung erreicht, vor der wir bewundernd stehen wie vor einer Naturgewalt. Mit grösserer Meisterschaft hat wohl nie ein Maler den Pinsel geführt als der 90jährige Tizian auf dieser Leinwand. Die Farbenscala des ganzen Bildes setzt sich aus den Grundfarben Weiss, Schwarz, Roth und Orangegelb zusammen; die einzelnen Theile sind fast nur mit je zwei Farben modellirt in einer Weise, welche geradezu an die Art erinnert, in welcher der Bildhauer seinen Ton knetet. Betrachtet man das Bild aus unmittelbarer Nähe, so wird das Auge wie durch ein Chaos von Farben beunruhigt, tritt man aber in die richtige Entfernung zurück, so vereinigen sich die scheinbar unvermittelt nebeneinander gesetzten Farbenflecke — fast möchte man sagen Pinselhiebe, und wir erblicken den Gegenstand in vollendeter Körperhaftigkeit. Das Tieftragische kommt durch die grandios ernste Farbengebung zum erschütternden Ausdruck. Zum letzten Male erklingt über uns die gewaltige Sprache des Meisters in mächtigen Akkorden — es ist ein Werk wahrhaft würdig



1116. Tizian: Venus und die Bacchantin.
(Phot. Hanfstängl.)

als Abschluss für die Thätigkeit eines solchen Titanen in der Kunst.

IX,1116

Auch die Venus, welche ein junges Mädchen in die bacchischen Geheimnisse einweiht [1]), ist stofflich ein sehr ansprechendes Bild. Venus sitzend, in weissem Untergewande und grünem Oberkleide, das blonde Haar in Flechten aufgewunden, ist eine Gestalt von edelster Fülle, von zarten, durchaus vollendeten Formen; in dem Auge, das auf die junge Bacchantin niederblickt, liegt der Zug einer tiefen Schwermuth. Sie hält eine Priapusherme in den Händen, die noch von einem Schleier umhüllt ist. Die Bacchantin beugt sich vor ihr nieder, minder zart in den Zügen als die göttliche Meisterin, aber von Gluth und Verlangen erfüllt; ungestüm drängen ihre Formen sich vor, nur mit Mühe hält sie die niedersinkenden Gewänder noch fest, schmachtend blickt ihr grosses glänzendes Auge zu der Göttin empor. Amor lehnt an dem Rücken der Venus und blickt ruhig auf seine junge Beute, für die er keinen Pfeil mehr anzusetzen braucht; ein junger hübscher Faun, im Begriff eine Traube zu pflücken, erwartet mit einer gewissen Spannung die Enthüllung der Herme; ein hässlicher Satyr, dessen Kopf hinter der Bacchantin sichtbar wird, hält eine volle Schale

[1]) Kugler, Gesch. d. Malerei, Berlin 1847, Bd. II, p. 46.

mit reifen Früchten über ihrem Haupte. Das Bild erinnert in manchem Betracht an die Erziehung des Cupido in der Galerie Borghese und an die Allegorie des Davalos im Louvre, gehört also wohl unzweifelhaft in der Erfindung dem Tizian an, doch lassen es die harten Umrisse, die mit zu grosser Aengstlichkeit ausgeführten Haare und die scharfen Farbengegensätze eher als Copie eines Tizianischen Originals erscheinen.

1122. Paris Bordone: Damenbildniss (Copie).
(Phot. Hanfstängl.)

IX,1117 Auch die das Christkind verehrende Madonna ist zwar als echter Tizian überliefert, rechtfertigt aber stilistisch die Annahme der Urheberschaft Tizians nicht. Die Unterscheidungsmerkmale gegenüber echten Tizianischen Bildern liegen besonders in der Empfindsamkeit des Ausdrucks, in der Verbindung kleiner Gesichtszüge mit grossen untersetzten Formen und in der eintönig rothen Carnation — Eigenschaften, die eher auf Tizians jüngern Bruder und Atelierchef *Francesco Vecelli*, einen tüchtigen, aber unselbständigen Meister hinweisen.

Von den übrigen venezianischen Malern sind besonders einige gute Porträts in der Pinakothek vorhanden. Die beiden IX,1120 u. 1121 männlichen Bildnisse von *Paris Bordone* zeigen trotz der Verputzung immer noch die schöne Auffassung der grossen venezianischen Porträtisten, das Gesicht hebt sich in voller Leuchtkraft von dem dunkeln Hintergrunde und dem schwar- IX,1122 zen Kostüme ab; nur die berühmte Violante steht nicht auf der Höhe ihres Rufes, da wir in ihr nur eine moderne Copie



1133. Moretto: Bildniss eines Geistlichen. (Phot. Hanfstängl.)

nach dem angeblich in Privatbesitz zu Karlsruhe befindlichen und offenbar sehr schönen rosigen Originale des Meisters vor uns haben.[1]) Von *Moretto* sehen wir das Bildniss eines schwarzbärtigen Geistlichen, das, schlicht aufgefasst, kühl und wahr in der Farbe, zu den vornehmsten italienischen Bildnissen jener Tage gehört und durch den Hintergrund mit dem Butzenscheibenfenster einen anheimelnden, beinahe intim deutschen Eindruck macht. Das Frauenbildniss seines Schülers *Morone* ist noch weniger stilisirt, noch zwangloser aufgefasst, wenn auch in der Behandlung der Hautoberfläche glatter. Die übrigen Bildnisse gewähren geringeren Genuss. Insbesondere ist die grosse Zahl derjenigen, die man früher dem *Jacopo Tintoretto* zuschrieb, auf ein Minimum zusammengeschmolzen. Selbst das Kniestück eines venezianischen Nobile ist nicht gesichert; das Bildniss des Anatomen Andreas Vesalius rührt vielleicht von Jacopo's Schüler Domenico Tintoretto her, und das bekannte Bildniss eines einäugigen venezianischen Admirals in rothem Mantel kann wegen der geringen malerischen Qualitäten überhaupt nicht mehr in das Zeitalter der grossen Venezianer gesetzt werden, abgesehen davon, dass

IX,1123
IX,1124
IX,1128
IX,1127
IX,1132

[1]) Das Münchener Bild galt früher als Original, bis Mündler (Die Apokryphen der Münchener Pinakothek, in den »Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst«, Jahrg. 1865) es für eine aus dem ersten Viertel unseres Jahrhunderts stammende, von der Hand des venezianischen Malers Lattanzio Guarena herrührende Copie erklärte. Uebrigens ist dieselbe durchaus nicht so »stümperhaft«, wie Mündler damals im ersten Feuereifer des Entdeckers meinte.

auch die Tracht mehr auf das 17. Jahrhundert hinweist.

Auch der grosse *Paolo Veronese,* in dessen Bildern sich der reiche heitere Geist der venezianischen Renaissancekultur zum letzten Mal voll und ganz aussprach — der geistliche und weltliche Stoffe gleich weltlich, gleich heiter, gleich festlich auffasste, die ganze Festfreudigkeit und Prachtliebe jener Tage in hinreissend grossartiger und lebendiger Weise in seinen Werken wiedergab, ist in der Pinakothek nur äusserst mässig



1135. Paolo Veronese: Bildniss einer venezianischen Dame. (Phot. Hanfstängl.)

vertreten. Als echte Bilder des Meisters, von dem Venedig, Paris und Dresden so viel Herrliches besitzen, lässt Morelli IX,1135 nur das Bildniss einer Dame in braunseidenem Kleide und IX,1137 die heilige Familie gelten. Dazu mag ausserdem vielleicht 20,1133 noch Jupiter und Antiope — übrigens nur ein Ausschnitt IX,1134 aus einem grösseren Bilde —, der geflügelte Amor und IX,1136 Christus mit dem Hauptmann von Capernaum zu rechnen IX,1138 sein, während »Christus und die Ehebrecherin«, Cleopatra IX,1140 und die allegorischen Figuren Gerechtigkeit, Glaube, Liebe IX,1141 bis 1144 und Stärke zwar die Compositions- und Farbengebungstraditionen des Meisters zeigen, von seinem Schwunge und seinem Geiste aber nur wenig an sich tragen.

Macht Paolo Veronese in seiner Person und in seinen Figuren einen durchaus edelmännischen Eindruck, so erscheint uns sein Zeitgenosse *Giacomo Bassano* wie der Bürger einer kleinen Stadt. Sein Hausrath, seine Hausthiere bilden einen wichtigen Theil seines Denkens. Ueberall bei seinen Dar- 20,1148 stellungen aus der heiligen Geschichte, wie bei dem heil. Hie- IX,1149 ronymus und bei den Israeliten an der Felsenquelle weiss er



1133. Paolo Veronese.
Jupiter und Antiope.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

diese Dinge anzubringen und trägt dadurch in die religiöse Malerei der Italiener einen genrehaften Zug, der ihr bis dahin fremd war.

Ihren letzten Vertreter fand die venezianische Schule des 16. Jahrhunderts endlich in *Palma Giovine*, von dem die Pinakothek drei Beweinungen Christi, ein Ecce homo, eine Geburt Christi und eine Geisselung besitzt — Bilder, die zwar ungewöhnlich talentvoll componirt und theilweise ausserordentlich geistvoll gemalt sind, aber im Allgemeinen doch flau und langweilig wirken, da der jüngere Palma die reizvollen Eigenthümlichkeiten der venezianischen Schule preisgab, um statt dessen unstät zwischen der Nachahmung Rafaels und Michelangelos einherzuschwanken. Er folgte darin der allgemeinen Kulturströmung, welche die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrschte.

IX,1153 bis 1156

20,1157 u. 1158

Denn während die venezianische Schule noch bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts tüchtige Meister hervorbrachte, war die mittelitalienische Malerei, zum Theil veranlasst durch die Betäubung, in welche die Nähe Michelangelo's alle Künstler versetzte, am Schlusse des 16. Jahrhunderts einem vollständigen Stillstand verfallen.[1]) Steht man den Oelgemälden, welche in den Jahren 1540—80 geschaffen wurden, gegenüber, so entdeckt man bald die Verschwommenheit der Zeichnung und der Farbe, den Mangel an individueller Charakteristik, das bald

[1]) Vrgl. Springer, Grundzüge der Kunstgeschichte, Leipzig 1888.

Süssliche bald Leere des Ausdruckes als die am häufigsten wiederkehrenden Merkmale, die nicht einmal durch die grosse technische Fertigkeit verdeckt werden. So erinnern die beiden Madonnen des bekannten Kunstschriftstellers *Vasari* an einen der allerletzten Nachahmer des Andrea del Sarto und leiden an jener Kälte der Formenfügung, der Farbengebung und der geistigen Empfindung, die der gesammten Kunst jener Zeit gemein ist. Mit mehr Glück warf sich *Federigo Baroccio* in Urbino auf die Nachahmung Correggio's, doch zeigen auch seine beiden Bilder »Christus vor Magdalena« und die »Communion der heil. Magdalena« schliesslich auch nur die Nachempfindung einer ihm ursprünglich fremden Manier, die seinen Typen und Gestalten etwas Gleichförmiges, seinem Colorit etwas decorativ Gemachtes verleiht. Ein noch mehr haltloser Stil, verbunden mit einer kalten bunten Farbengebung und einer geistigen Ausdruckslosigkeit tritt uns in den Madonnen des *Cavaliere d' Arpino*, sowie des *Camillo* und *Giulio Cesare Procaccini* entgegen.

VIII, 1191 u. 1192

X,1104

X,1105

X,1215

X,1211 u. 1212

Was Noth that und wo die Hülfe lag, lässt sich darnach leicht errathen. Es musste wieder eine ernstere, gründlichere, künstlerische Bildung angebahnt werden, die nicht an Aeusserlichkeiten der grossen Meister haften bleibt, sondern dem Wesen der letztern nachgeht und sich dieses auf dem Wege genauen Studiums anzueignen sucht. Diese Reform wurde von einem Künstlerkreise in Bologna durchgeführt, an deren Spitze *Lodovico und Annibale Carracci* standen. Unter den Schülern, die aus dieser von den Carracci in Bologna gegründeten Akademie hervorgingen, haben sich fünf einen gewissen Weltruf erworben: *Guido Reni*, *Albano*, *Domenichino*, *Lanfranco* und *Guercino*. Ausserdem sind etwa noch *Giac. Cavedone*, *Aless. Tiarini*, *Pierfrancesco Mola*, *Carlo Cignani*, *Simone Cantarini*, *Elisabetta Sirani*, *Cagnacci* und *Gennari* zu nennen, zu denen sich schliesslich noch die Florentinischen Meister *Cristofano Allori*, *Lod. Cardi* gen. *il.*



1263. Antonio Belucci: Venus und Amor.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Cigoli und *Carlo Dolci* gesellen. Sie alle finden sich in der Münchener Pinakothek, und zwar meist in stattlichem Gewande vor. Man kann also das Wollen und Können jener berühmten Schule hier hinlänglich kennen lernen.

Das Gemeinsame aller dieser Künstler liegt darin, dass sie sich mit erneutem Eifer auf das Studium der grossen Meister des 16. Jahrhunderts warfen und einen allseitigen Eklekticismus durchzuführen suchten. [1]) Natürlich hätte darin an sich ein grosser Missverstand gelegen, da das Imitiren berühmter Muster nie grosse Künstlerindividualitäten erzeugen kann. Aber glücklicherweise gingen sie bald über die Nachahmung hinaus. Die veränderte Zeit verlangte auch ihr Recht. Zwischen den classischen Werken des 16. und den Epigonenerzeugnissen des 17. Jahrhunderts liegt die ganze katholisch-spanische Gegenreformation. Im Innern des Katholicismus war damals bekanntlich eine neue religiöse Begeisterung entstanden, welche bald auch der Kunst einen frischen Inhalt und mit demselben einen formellen Umschwung gab. Es ging durch den in heftigen Kämpfen erneuerten Katholicismus ein Strom leidenschaftlicher Gewalt; neue Heilige, Wunder, Feste und Orden konnten sammt aller Pracht des Kultus der überquellenden Devotion kaum genügen; als höchstes Ideal galt wieder die Inbrunst der Andacht, die extatische Verzückung, wie man

[1]) Kugler, Gesch. d. Malerei, Berlin 1847, II, 353 ff.

sie den Heiligen zuschrieb. Suchen wir die Wirkungen dieses Zustandes in der Malerei auf, so ergab sich zunächst die Nothwendigkeit, deutlich zu den Sinnen und zum Gemüth zu sprechen, um jeden Preis zu ergreifen und hinzureissen. Einer solchen Kunst, der es vor allem um Leidenschaft zu thun war, konnte die schlichte Wahrheit der ältern Meister nicht genügen. Dieselbe Leidenschaft, dieselbe fanatische Extase und religiöse Inbrunst, die in dem erneuerten Katholicismus zum Ausdruck kam, drückten sie nun auch in ihren Bildern mit dramatisch-theatralischer Lebendigkeit aus. Selbst die Farbe suchten sie gewissermassen mit in den Kampf der Affecte hineinzuziehen, da sie in ihr das geeignetste Mittel sahen, um auf das Gemüth der Massen zu wirken. Freilich hatten sie in diesen coloristischen Bestrebungen nur wenig Glück. Dass die Farbe wohl der echteste Ausdruck des Gemüthslebens ist, sehen wir bei ihnen deutlich. Da die wahre Empfindung fehlte, so wussten sie ihren Bildern nur einen wollüstig unangenehmen Fleischton und eine störende Buntheit zu verleihen. Und heute machen dieselben einen geradezu fleckigen, todten Eindruck, nachdem in Folge des Bolusgrundes, den diese Meister zuerst für ihre Gemälde benutzten, die dunkeln Partien allmählig pechschwarz geworden sind.



1185. Alessandro Tiarini: Rinaldo und Armida.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Indem wir uns zu einer Uebersicht der in der Pinakothek befindlichen Werke anschicken, fällt uns sofort auf, dass schon die behandelten Stoffe vielfach von



1170. Guido Reni: Die Himmelfahrt Mariä. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

denen der frühern Zeit abweichen.[1])

Mythologische Bilder kommen nur selten mehr vor. Zwei hübsche, kokett liebliche Venusbilder aus der Schule des Francesco Albani, eine Venus von Annibale Carracci, eine Entführung der Europa von Domenichino, Rinaldo im verzauberten Walde von Tiarini, die Bilder aus dem Leben des Hercules von Aless. Turchi, Mercur als Seelenführer und das Gastmahl bei Philemon und Baucis von Christofano Allori sind ziemlich die einzigen mythologischen Gegenstände, die wir bemerken. Besonders die früher so beliebten Venusbilder kommen fast gar nicht mehr vor; an ihre Stelle sind die zahlreichen Darstellungen der büssenden Magdalena getreten. Sie ist — wie Morelli[2]) es schlagend ausdrückt — die in die Sprache der Jesuiten übersetzte Venus der Venezianer. Fast von jedem Meister: Guido Reni, Canlassi, Mola, Carlo Dolci und Cignani sind Bilder dieser Heiligen vorhanden. Sie mahnen an die venezianischen Schilderungen schöner Frauen, mussten sich aber einen sentimental-kirchlichen Beigeschmack gefallen lassen.

19,1186 X,1187 X,1167 19,1179 X,1185 X,1197 u. 1198 X,1201 X,1203 X,1175, 1194 u. 1195 X,1218, 1226 u. 1260

Von den Geschichten des Alten Testamentes werden ebenfalls fast nur solche gewählt, die geeignet sind, den

[1]) Vergl. Die geistvolle Charakteristik der Barockmalerei bei Burckhardt, Der Cicerone, 4. Aufl., Leipzig 1879.

[2]) Die Werke ital. Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig 1880. p. 161.



1194. Guido Canlassi: Himmelfahrt der heil. Magdalena. (Nach Rad. v. Raab.)

Beschauer zu rühren oder durch [X,1190 u. 1219] Sinnenreiz zu packen. Die Verstossung der Hagar dient dazu, ein sentimentales Rührstück zu schaffen. Die Scene von der [X,1176, 1183 u. 1202] badenden Susanna gibt den Vorwand, die Vorführung eines nackten Frauenkörpers kirchlich zu motiviren. Dazu kommen dann noch als schöne Frauengestalten von etwas buhler- [X,1177] ischem Beigeschmack Judith [20,1199] und Herodias.

Besonders charakteristisch aber ist die Art, wie die Geschichten Jesu und der Madonna behandelt werden. Auch hier [X,1180 u. 1221] wird Alles vernachlässigt, was nicht geeignet ist, den Beschauer zu ergreifen. Selbst die [19,1224] heiligen Familien, früher naiv behandelt, werden mit einer unerquicklichen Sentimentalität ausgestattet, oder die Handlung des Heilandes, der die Welt segnet, wird auf eine [19,1184] nicht ganz gesunde Weise auf den jugendlichen Christus [X,1166] übertragen, während der bethlehemitische Kindermord Veranlassung gibt, die bestialische Wildheit der Henker, das Schreien der abgeschlachteten Kinder mit allem Realismus darzustellen.

[19,1296 u. 1228] An Stelle der schlichten Brustbilder Christi und der [X,1238] Madonna wird jetzt fast durchgängig der Dorngekrönte und [X,1193 u. 1181] die Mater dolorosa gemalt. Von den Passionsscenen ist es [19,1191 u. 1233] hauptsächlich die Dornenkrönung und der Moment des [X,1164 u. 1168] Affectes im vorzugsweisen Sinne, die Pietà, welche nun [19,1188] tausendmal dargestellt werden. Von den Scenen nach der [20,1189] Auferstehung ist ihres visionären Charakters wegen die-



1228. Carlo Dolci: Ecce homo.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)



1223. Giambattista Salvi, gen. Sassoferato: Madonna.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

jenige, wie Christus als Gärtner der h. Magdalena erscheint, besonders beliebt. Auch wird der ungläubige Thomas gern dargestellt, wie er in brutaler Natürlichkeit nicht blos Christi Wunde berührt, sondern ein paar Finger hineinschiebt. Bei der Himmelfahrt Mariä wird die Madonna nicht mehr auf Wolken emporgetragen, sondern sie fährt selbst mit dem Ausdruck hysterischer Sehnsucht nach oben.

X,1216
X,1217
X,1170 u. 1259

Namentlich aber wetteiferten bei den Martyrien, welche jetzt immer mehr in Schwung kamen, die Maler in der Darstellung des Grässlichen. Zeugniss dafür ist z. B. das Martyrium des h. Simon von Kana, der mit einer Keule erschlagen wird. Unter diese Rubrik sondern sich dann auch einige mythologische Darstellungen, die Schindung des Marsyas, Dido auf dem Scheiterhaufen u. dgl. ein.

X,1214
X,1171
X,1182

Bei den Einzelfiguren der Heiligen endlich wird besonders der Ausdruck sehnsüchtiger Inbrunst, ekstatischer Andacht, des Verlorenseins in Wonne und Hingebung angestrebt. In einer endlosen Zahl kommen nun jene einzelnen Halbfiguren von Propheten und

X,1172
1173
1174
1200
1230

19,1178 1223 1229 Heiligen vor, welche in den frühern Schulen noch fast gar nicht zu finden waren, jetzt aber besonders bevorzugt werden, da man in ihnen jenen gesteigerten Ausdruck der Inbrunst ohne weitere Motivirung anbringen konnte. Die Sehnsuchtshalbfigur mit den emporgerichteten Augen bildet fortan eine stehende Gattung.



1227. Carlo Dolci: Die heil. Magdalena. (Phot. Hanfstängl.)

Schon in diesen Darstellungen der Eklektiker tritt also ein grosses Maass von Naturalismus zu Tage. Aber während diese Künstler immerhin in der Nachahmung der alten Meister und der Antike befangen blieben, brach sich noch eine andere Richtung Bahn, die diesen Naturalismus als einzige Devise auf ihre Fahne schrieb. Ihr Haupt war *Caravaggio.* Sein gewaltiges Talent stellte er in den Dienst der Aufgabe, wilde Leidenschaft darzustellen, und um dieselbe zum Ausdruck zu bringen, wählte er am liebsten Scenen aus der Hefe des Volkes und aus der zügellosen Soldateska seiner Zeit. Wagte er sich an heilige Gegen- XI,1234 stände, so waren es in den meisten Fällen Marterscenen, wie XI,1236 die Dornenkrönung und das Martyrium des heil. Sebastian, in welchen er den Schmerz des Gepeinigten in geradezu brutaler Weise schilderte. Ein enormes Können stand ihm zur Verfügung, mit wilder Bravour sind seine Gemälde heruntergeschmettert, ein scharf von oben einfallendes Licht trifft seine Figuren, die sich dadurch geradezu plastisch vom schwarzen Hintergrund abheben, wodurch der Eindruck der Greifbarkeit bis zum Aeussersten gesteigert wird.



1178. Domenichino: Der h. Hieronymus
(Phot. Hanfstängl.)

Selbstverständlich schloss sich einem so energischen Naturell, das kühn seine Principien bis zur äussersten Consequenz verfolgte, die Mehrzahl der Zeitgenossen an. So arbeitete sich *Bartolommeo Manfredi* so in die Weise des Meisters hinein, dass seine Dornenkrönung nur durch die geringere Zeichnung von jenem zu unterscheiden ist. Bei *Carlo Saraceni*, der den Stil Caravaggio's nach Venedig übertrug und von dem die Pinakothek eine Disputation von Heiligen, eine Vision des heil. Franciscus und einen Tod Mariä besitzt, macht sich der venezianische Einfluss nur durch ein harmonischeres Colorit geltend. *Andrea Vaccaro* seinerseits setzte sich zwischen zwei Stühle, indem er in seinen Bildern der Geisselung und des kleinen Heilandes, der in den Armen des Johannesknaben schläft, den Stil Caravaggio's mit dem der Bolognesen zu vereinen suchte. Der letzte hier vertretene Meister dieser Schule ist der Schnellmaler *Luca Giordano,* dessen bethlehemitischer Kindermord von äusserstem dramatischen Leben durchströmt ist, während die zahlreichen Halbfiguren alter verwitterter Gelehrter trivial in der Auffassung sind und durch die fleckigen schwarzen Schatten hässlich wirken. —

XI,1237 IX,1161 IX,1162 **20**,1163 XI,1240 X,1241 XI,1252 XI,1253 bis 1258

So war die italienische Kunst fast ausschliesslich der historischen und überwiegend der religiösen Malerei gewidmet. Sie hat die Typen festgestellt, in denen Persönlichkeiten der heiligen Schrift, vor allem des neuen Testamentes sich in der Phantasie der modernen Zeit ausgeprägt haben, und

hat in dieser Hinsicht den gewaltigsten Einfluss auf die ganze Culturwelt gewonnen. Mit der Bildnissmalerei haben sich eine Reihe grosser Meister auch beschäftigt, dagegen hat die Genre- und Landschaftsmalerei nur selten Vertreter in Italien gefunden. In der Pinakothek sind nur einige Genrebilder von *Giov. Benedetto Castiglione* vorhanden, der im Anschluss an Bassano besonders Thierbilder, wenn auch in ziemlich decorativ oberflächlicher Weise lieferte. An den Jagdscenen, wie sie *Michelangelo Cerquozzi* in dunkeln braunen Tönen malte, sah man sich ebenfalls bald satt und überliess sie den Niederländern. Und auch die Landschaftsmalerei hat nur in *Salvator Rosa* und in dessen Schüler *Bartolommeo Torreggiani* zwei allerdings sehr originelle Vertreter gefunden. Freilich dürfen wir hier keine naturalistisch durchgeführten Landschaften im nordischen Sinne erwarten. Salvator Rosa nimmt sich zwar ein realistisches Motiv — gewöhnlich aus den Abruzzen — und gibt dasselbe als Motiv realistisch wieder, ohne aber in den Details, die mit einem grossen Aufwande von Phantasie zusammengestellt sind, den Wegen der Natur nachzuspüren. Eine abenteuerliche Grundstimmung geht durch seine Landschaften hindurch, und dieser entspricht auch die Staffage und das atmosphärische

X,1250 u. 1251

19,1249

19,1242 bis 1244

19,1247 u. 1248



1271. G. B. Tiepolo: Die Anbetung der heil. drei Könige. (Nach Rad. v. Raab.)



1274. Pietro Rotari: Genrescene.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Leben. Nicht die liebliche Farbenfülle des Südens herrscht auf diesen Bildern, sondern das Herbe der zerklüfteten Abruzzenlandschaften kommt auch im Colorit zum Ausdruck.

Mit dem Schlusse des 17. Jahrhunderts hatte Italien seine Mission in der Kunst erfüllt. Wie es in politischer und socialer Beziehung gesunken war, so sank es auch in der Kunst. Nur Venedig bewahrte noch eine gewisse Frische. Denn *Giovanni Battista Tiepolo* reiht sich noch würdig als letzter Spross den grossen venezianischen Meistern an. Seine Anbetung der Könige und seine zwei Bilder aus der Geschichte der Iphigenie sind bei ziemlich oberflächlicher Auffassung doch gute Zeugnisse seines farbenfreudigen Pinsels und seines staunenswerthen Talentes. Neben ihm trat noch *Antonio Canaletto* auf, der die fabelhaften malerischen und architektonischen Reize seiner Vaterstadt vor dem völligen Sturz ihrer Grösse noch in zahlreichen Veduten verewigte. Aus Verona stammte noch der in Dresden thätige *Pietro Rotari,* bekannt durch seine in kühlem Ton gehaltenen einfachen Genrefiguren. Die römische Schule endlich erlosch in *Pomp. Gir. Batoni,* dem Schöpfer der berühmten Dresdener Magdalena, der uns in seinem Selbstporträt als der letzte des grossen italienischen Künstlergeschlechtes entgegentritt.

IX,1271 **20**,1272 u. 1273

20,1267 bis 1270

IX,1274 u. 1275

20,1276



IV. Die vlämische Schule.

Saal V—VII. Cab. 12—16.



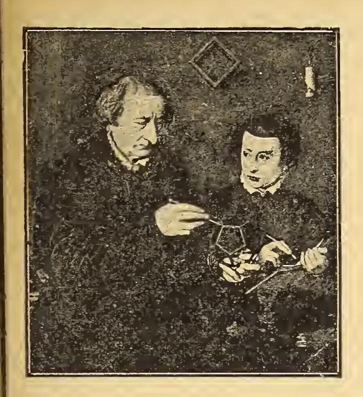
DIE grossartigen Werke der italienischen Maler zogen naturgemäss die Aufmerksamkeit der benachbarten Nationen auf sich. Besonders in den vlämischen Niederlanden, wo einst die Schule der Eycks [1]) so bahnbrechend gewirkt hatte, erregten sie eine solche Bewunderung, dass seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Künstler sich schaarenweise auf den Weg machten, um in Rom von Michelangelo und Rafael zu lernen. [2])

Wie wenig es jedoch den Niederländern gelang, das Problem zu lösen, niederländische Auffassung mit der vornehmen italienischen Form zu verbinden, zeigt z. B. das 12,662 Bild von *Frans de Vriendt gen. Floris*, der als Nachfolger

---

[1]) Vgl. oben S. 7 ff.

[2]) Max Rooses, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, Gent 1879. Deutsche Ausgabe von Franz Reber, München 1880. — F. J. van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, Antwerpen 1879 ff.



663. Nicolaus Neufchatel: Bildniss des Mathematikers Johann Neudörffer. (Phot. Hanfstängl.)

Michelangelo's hauptsächlich in musculösen Körpern und anatomisch studirten Formen zu glänzen suchte. Ihn zog der angenehme Anblick an, den ein wohlbeleuchteter weiblicher Busen, ein kräftiger Hals in schöner Modellirung dem Auge darbietet. Wenn diese Theile gut modellirt waren, dann legte er wenig Werth auf das Uebrige und am wenigsten auf die Farbe. Die Draperien, die er anwandte, sind absichtlich farblos, um dem kunstvollen Nackten nicht zu schaden. Erfreulicher wie dieses Bild, das sehr an akademischer Glätte leidet, wirken die beiden kleinen Bildchen der Beschneidung und Beweinung Christi von *Bertel Spranghher*, da hier das kleine Format die manieristischen Züge weniger hervortreten lässt. 13,667 u. 668

Nur die Porträtmaler lieferten trotz eifriger italienischer Studien auch damals zahlreiche tüchtige Arbeiten. Schon *Joost van Cleef*, dem neuerdings das Bildniss eines Mannes in schwarzer Kleidung zugeschrieben wird, und *Antonis Moor,* von dem das Bildniss eines braunbärtigen Mannes vorhanden ist, zeigen eine harmonische Verschmelzung der grossen italienischen Auffassung und der niederländischen scharfen Charakteristik. Auch die Porträts von *Frans Pourbus* und *Hendrik Goltzius* fesseln durch ihren kraftvollen Ausdruck, obgleich sie in der Technik etwas verblasen wirken. Noch mehr Beachtung verdient der später in Nürnberg thätige *Nicolas Neufchatel* mit seinem Bildniss des Nürnberger Mathematikers Johann Neudörffer, der seinem Sohne Unterricht ertheilt, das trotz der etwas schweren und kühlen Farbe 14,660 V,661 V,669 u. 670 V,673 V,663

eine ganz ungewöhnliche Kraft der Beobachtung zeigt, während er in dem kleinen Porträt eines graubärtigen Mannes sich als vorzüglichen Miniaturmaler erweist, ohne kleinlich zu werden.

15,666

Neben diesen Porträtisten brachte die vlämische Schule damals auch einige tüchtige Landschaftsmaler hervor, die zwar gleich den Figurenmalern ihren Bildungsgang in Italien durchmachten, sich aber doch eine gewisse Selbständigkeit zu wahren wussten und, den Bahnen von Patinier[1]) folgend, auf naturtreue Durchführung des Details grossen Nachdruck legten. Ihre vielen in der Regel auf Kupfer gemalten Bildchen sind zwar immer mit Figuren bevölkert, die aber gewöhnlich so klein sind, dass sie nur als Staffage der ausgeführten Landschaften des Hintergrundes wirken. Hier zeigt sich die Parallele mit den Figurenmalern nur darin, dass auch die Landschafter in ihren Bildern dem Schönen vor dem Wahren den Vorzug gaben. Auch sie suchten in ihrer Weise die Natur aufzuputzen und sie in einer erborgten Schönheit statt in ihrer einfachen Wahrheit wiederzugeben. Wie die Figurenmalerei war auch die Landschaftsmalerei gekünstelt.[2]) Die Farbe prangt in reichem Glanze, das Laub in lebhaftestem Grün, der Himmel in leuchtendem Blau. Dabei verstanden sie noch nicht genügend, die Theile dem Ganzen unterzuordnen. Sie malen Alles, wovon sie wissen, dass es da ist, und beschränken sich nicht auf das, was man wirklich erkennen kann. Bis in den entferntesten Hintergrund kann man jedes Aestchen und Blättchen unterscheiden und erhält daher vor ihren Bildern mehr den Eindruck einer geschickten Miniatur als denjenigen, den die Natur auf uns macht.

An der Spitze dieser Entwicklung steht neben *Lucas van Valkenborch*, von dem die Pinakothek eine kleine feine

14,674

[1]) Vgl. oben S. 18 ff.

[2]) Vgl. die ausführliche Charakteristik bei Rooses-Reber, Die Malerschule Antwerpens, p. 113 ff.

Darstellung des babylonischen Thurmbaus besitzt, besonders *Paul Bril,* der seine kleinen Bildchen bald mit phantastischen Gebirgsgegenden, bald mit sanften Meeresbuchten ausstattete, die er mit religiösen oder Genrefigürchen staffirte. Aehnlich, wenn auch hastiger und fahriger gemalt, ist die abenteuerliche Landschaft von *Joos de Momper,* die ebenfalls nicht auf irgendwelchen Naturstudien beruht, sondern eine wilde, der Künstlerphantasie entsprungene, von Reitern und Bettlern belebte Gebirgsgegend in capriciöser misslauniger Farbenstimmung vorführt.

14,675
13,676
13,677

Der vielseitigste dieser Gruppe war *Jan Brueghel*, ein Angehöriger der grossen Brueghel-Familie, von dem die Pinakothek nicht weniger als 26, darunter 20 bezeichnete Bildchen besitzt, die ganz besonders für die vlämische Landschaftsmalerei jener Zeit charakteristisch sind. Sie sind durchgängig ziemlich bunt und ohne rechte Haltung, aber im Einzelnen sehr naturwahr und von unsäglich feiner Ausführung. Als Staffage hat er darin oft die bedeutendsten religiösen und historischen Stoffe — die Predigt des Täufers, die h. Familie auf der Flucht nach Aegypten, die Kreuzigung Christi, die Predigt Christi, Scipio, der dem Allucius seine gefangene Braut zurückgibt, den h. Hubertus, den h. Martin, Loth mit seinen Töchtern, den Brand von Troja u. a. — geschmackvoll und mit grossem Compositionstalent verarbeitet. Noch häufiger aber hat er Darstellungen aus dem Leben der Bauern, Fischer, Fuhrleute, Holzhacker, Jäger, Schiffer etc. seinen Landschaften einverleibt. Schliesslich verstand er es auch vortrefflich, Blumen, Früchte, Thiere, Geräthe mannigfacher Art in zierlicher Vollendung zu malen und solche Darstellungen in eigenthümlicher Weise zu grösseren Compositionen zu verbinden. Als Beispiele können das Blumen- und Fruchtgehänge mit der heil. Familie und die von Nymphen bekränzte Flora gelten.

13 u. 14, 680 bis 705
14,704 u. 705

Hendrik van Balen unterscheidet sich von ihm besonders dadurch, dass er seine kleinen, elegant componirten,

sauber mit weichem Pinsel ausgeführten Landschaften mit Darstellungen aus der alten Fabelwelt staffirte. [13,708 bis 710] In allen diesen Werken [714] — Frühling, Sommer, [715] Herbst und Winter, Bac- [14,711] chanal, olympisches Götter- [bis 713, 716] mahl, Jagd der Diana u. a. — kam ihm seine sorgfältige Technik, sein glänzendes schmelzartiges Colorit aufs Beste zu statten.



713. Hendrik van Balen: Nymphen im Walde.
(Phot. Hanfstängl.)

Auch *Roelant Savery* erscheint dem Brueghel in allgemeinen Beziehungen verwandt, doch macht sich auf seiner [14,717] kleinen Landschaft, auf der die verschiedenen Thiergattungen — worin er Meister war — äusserst kunstreich charakterisirt sind, bereits eine ernstere Stimmung, im Gegensatz zu jenem spielenden Elemente bemerkbar. Wie Savery Specialist für Eber und Hunde war, so wusste *Sebastian Vrancx* besonders Pferde in fester gedrungener Zeichnung und kräftiger Farbengebung durchzuführen. Den Anhaltspunkt zur Beurtheilung der Echtheit seiner Bilder geben die in der Regel auf einen Pferdeschenkel gesetzten Monogramme, wie sich [13,718] ein solches auch auf dem Wallfahrerbilde der Pinakothek befindet.

Erwähnen wir noch eine prächtige, in üppigen Farben durchgeführte Landschaft mit dem Zuge nach Golgatha von [13,719] *David Vinckboons* und einen in blondem Licht gehaltenen [16,723] Eichenwald mit Jagdstaffage von *Alexander Keirincx,* so haben wir die Uebersicht über diese ältern vlämischen Künstler beendet. Mit ihnen endigt die erste Periode der vlämischen Landschaftsmalerei. Sie waren alle, die einen weniger, die andern mehr, Aufputzer der Natur, die sie erst bekleiden zu

müssen glaubten, um sie repräsentationsfähig zu machen.[1]) Daher kommt das Puppenhafte, sauber Angeordnete, kleinlich Aufgefasste von Allem, was sie darstellten; davon das Grelle ihres Grün, das Blaue ihrer Fernsichten, das Aufhäufen von Ruinen, Felsen und Wasserfällen, die Verbindung von künstlich geberdeten Figürchen mit künstlich angeordneten Gegenden. Erst dem 17. Jahrhundert war es vorbehalten, — wie die geschraubte Figurenmalerei, so auch die gekünstelte Landschaft zu überwinden.

Auch noch im 17. Jahrhundert pilgerten regelmässig die Künstler über die Alpen, um in Italien die volle Meisterschaft zu erwerben.[2]) Andere Muster waren aber dort an die Stelle der früher verehrten Ideale getreten. Die Naturalisten gaben vorwiegend den Ton an und zogen auch viele nordische Künstler in ihre Kreise. In der Auffassung und Richtung dieser Naturalisten fanden die niederländischen Maler manche ihnen verwandte Züge; in der Betonung des Colorits, in der Beschränkung der Phantasie auf die wirkungsvolle Zusammenstellung derb realer Gestalten entdeckten sie eine auch in der altheimischen Kunst oft geübte Gewohnheit. So kam es, dass die niederländischen Maler, auch wenn sie in Italien studirten, jetzt nicht mehr ganz mit ihren überlieferten Anschauungen zu brechen brauchten, sondern denselben sich wieder näherten. Das herrlichste Beispiel einer solchen Neubelebung der heimischen Kunstweise ungeachtet eifriger italienischer Studien, ja theilweise durch dieselben bewirkt, bietet die Thätigkeit des glänzendsten Meisters,

---

[1]) Vergl. die feinsinnige Charakteristik bei Rooses-Reber, Die Malerschule Antwerpens. München 1880.

[2]) Vergl. A. Springer, Grundzüge der Kunstgeschichte, Leipzig 1888.

welchen die Niederlande im 17. Jahrhundert hervorgebracht haben: *Peter Paul Rubens.*[1])



745. Rubens: Susanna im Bade.
(Phot. Hanfstängl.)

Mit Rubens beginnt eine neue Epoche in der Kunst seines Volkes. Sein geniales kraftvolles Wesen vermochte allen fremden Einflüssen, in denen seine Vorgänger untergegangen waren, zu trotzen und doch gleichzeitig das für die eigene Kunst Fruchtbare aus den Errungenschaften der Renaissance aufzunehmen: mit dem kräftigen Realismus und der treuen Naturauffassung der vlämischen Kunst die Grösse und Freiheit der italienischen Meister zu verbinden und sich daraus einen eigenen Stil zu formen. In ihm spiegelt sich zugleich deutlicher als in jedem andern Künstler jener Zeit das kraftvolle germanische Volksthum, das urwüchsig derbe flandrische Naturell wieder. Die Leiber, die er schuf, sind der eigenste Ausdruck dieser überschäumenden Kraft. Und diesem kraftstrotzenden Geschlechte entsprechen die kühne, gewaltige Bewegung, die entfesselte Thatenlust, die mächtigen Affecte und Leidenschaften, welche Rubens mit Vorliebe und einziger Meisterschaft zur Darstellung bringt. Dabei hat er alles malerisch Darstellbare in den Kreis seiner Kunst gezogen und in allen Gattungen Vollendetes geschaffen, wie man nirgends besser als in den Rubenssälen der Münchener Pinakothek verfolgen kann. Denn die Münchener Rubenssammlung ist die bedeutendste der Welt. Schon Kurfürst Maximilian I. hatte 1618 durch den Ankauf der grossen

[1]) Waagen, Kleine Schriften, Stuttgart 1875, p. 235—296. — F. Goeler von Ravensburg, P. P. Rubens als Gelehrter, Diplomat, Künstler und Mensch, Heidelberg 1884.



744. Rubens: Die Gefangennehmung Simsons.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Löwenjagd den Grund zu derselben gelegt. Kurfürst Max Emanuel (1679 bis 1726) hatte dann als Statthalter der Niederlande Gelegenheit gehabt, neben andern Bildern auch 12 von Rubens zu erwerben, von denen freilich nicht alle mehr vorhanden sind. Die hauptsächlichsten Meisterwerke aber entstammen der Düsseldorfer Galerie. Nachdem Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm 1618 von Rubens das grosse Jüngste Gericht gekauft und 1620 vier andere Altargemälde für die neue Jesuitenkirche in Neuburg erhalten hatte, liess sein Enkel Johann Wilhelm (1690—1716) diese Bilder aus den Neuburger Kirchen nach Düsseldorf versetzen und erweiterte die Sammlung dermassen, dass schon der Rubenssaal in Düsseldorf nicht weniger als 40 Hauptwerke enthielt.[1]) So tritt uns Rubens heute in der Pinakothek in seiner ganzen Vielseitigkeit — in nicht weniger als 87 Bildern — entgegen.

In erster Linie stehen darunter sowohl der Zahl wie der Grösse nach seine Darstellungen kirchlicher Stoffe. Die grosse Anzahl derselben erklärt sich aus den Verhältnissen des Landes und der Zeit. Flandern war damals das gelobte Land für die katholisch kirchliche Malerei. Seit dem Regierungsantritte des Erzherzogs Albert und seiner Gemahlin Isabella (1598) suchte der Katholicismus unter der Führung

[1]) Vergl. Franz von Rebers geschichtliche Einleitung zum amtlichen Katalog der Pinakothek.

der Jesuiten in jeder Weise Prunk und Pracht zu entfalten, vor allem auch durch die Künste. Was liess sich Glanzvolleres denken als die prunkvollen Kirchen im Jesuitenstil mit ihrem Fortissimo der Wirkung, den dick plastischen Ornamenten, der strahlenden Goldverzierung und als Perle im Golde ein Altarbild von Rubens!



757. Rubens: Der bethlehemitische Kindermord.

(Phot. Hanfstängl.)

Von Stoffen aus dem Alten Testament, die überhaupt bei Rubens seltener sind, kommen in der Pinakothek nur vier Bilder vor. Sanherib, König von Assyrien, mit seinem Heer von dem Engel des Herrn geschlagen, zeigt das verworrene Getümmel beim Anblick der in einem Lichtstrahl herabfahrenden Engel und die wilde Flucht in die Finsterniss in erstaunlicher Energie der Schilderung. In der Bewältigung Simsons durch die Philister concentrirt sich das Interesse auf den gefesselten Helden, der das Gefühl noch gar nicht fassen kann, dass es Bande gibt, die er nicht zerreissen könnte, während sich in dem pfiffig lüsternen Gesichte der Delila die höhnische Genugthuung darüber ausspricht, dass Weiberlist auch dem stärksten Manne überlegen ist. Dazu kommt noch die schöne »Versöhnung zwischen Esau und Jacob« und die Geschichte der badenden Susanna, die ihm Gelegenheit gab, die Wirkung eines schön modellirten weiblichen Körpers durch feines Helldunkel zu steigern; doch erscheint uns in diesem Falle der Gegenstand nur oberflächlich bewältigt, da wir unwillkürlich an das Berliner Rembrandtbild denken müssen, das dieselben Vorzüge noch in weit höherem Maasse aufweist und dabei das Menschliche der Historie, das erschreckte

12,732 VI,744 VI,751 12,745



729. Rubens: Der Blumenkranz.
(Phot. Hanfstängl.)

Zusammenfahren der Susanne, die Lüsternheit der Greise in noch gesteigertem Maasse vor Augen führt. Unter den aus dem Evangelium genommenen Stoffen können die für die Neuburger Jesuitenkirche gemalten Bilder der Geburt Christi und der Ausgiessung des heil. Geistes nur als grosse ziemlich decorative Tafeln gelten, während der aus der letzten Zeit des Meisters stammende bethlehemitische Kindermord als eines der ergreifendsten unter den vielen von Rubens gemalten Dramen dasteht. Freilich dürfen wir bei diesem Bilde nicht die ideale Auffassung suchen, in der etwa Rafael diesen Stoff behandelte. Es sind nicht die Kinder, sondern die Mütter, auf die der Künstler sein Hauptaugenmerk richtet.[1]) Mit herzerschütterndem Schmerzensschrei klagen sie Gott und den Menschen ihr Leid, wie Tigerinnen suchen sie ihre Brut zu retten. Die eine, in den Armen ihr todtes Kind haltend, drückt in stumpfer Verzweiflung einen langen Kuss auf dessen erblichene Wange; eine andere hat ihr Kind durchbohren sehen, dessen Leiche auf dem Boden liegt, und mit einer jähen Geberde die Arme emporstreckend, hält sie hoch über ihr Haupt das blutbefleckte Lacken; eine dritte bedeckt ihr Kind mit ihrem Körper und beisst den Henker, der es durchbohren will, in den Arm; eine andere greift in den Dolch, den ein Soldat auf ihr Kind

VI,740 u. 741

VI,757

[1]) Vgl. die ausführliche Würdigung bei Rooses-Reber, Die Malerschule Antwerpens, p. 245.

gezückt hat. Glücklicherweise aber erreicht der Künstler trotz allem Realismus nicht durchweg den grässlichen Eindruck dieser Scenen auf den Beschauer, da das prächtige Wechselspiel der Farben, die glänzende modische Pracht der Kleider doch eigentlich nicht der richtige Ausdruck des Darzustellenden sind. Die Empfindung des Schrecklichen wird nicht Herr in uns. Rubens selbst hatte ein zu glückliches Naturell, um solchen grenzenlosen Jammer überzeugend malen zu können.



746. Rubens: Christus und die reuigen Sünder.
(Nach Rad. v. Raab.)

Erfreulicher wirkt er in Scenen, die seiner glücklichen Natur voll entsprachen. Wie holdselig ist die Madonna mit dem Kinde, die uns aus dem Rosenkranz entgegenschaut, den Jan Brueghel ringsum malte. Unter den übrigen Bildern aus dem Evangelium sei dann noch »Christus und die reuigen Sünder«, ein Meisterwerk von leuchtendem Colorit, der verscheidende Christus am Kreuz, die heilige Dreifaltigkeit und die kleine geistreiche Skizze zu einer Grablegung beachtet.

V,729 VI,746 VI,748 VI,749 12,758

Selbstverständlich behandelte er auch oftmals Scenen aus dem Leben der Heiligen. Abstossend in jeder Beziehung wirkt das Martyrium des heil. Laurentius, der auf dem Rost gebraten wird. Dagegen ist die Bekehrung des Paulus voll packenden Lebens. Vom Blitze geschreckt, zuckt die ganze Karawane zusammen; vorn, abgesondert vom Zuge, ist Paulus zu Boden gestürzt; die Stellungen des Entsetzens, das Bäumen der Pferde, die im Sturme flatternden Gewänder sind virtuos dargestellt.

VI,726 12,733

Die vollendetsten seiner religiösen Gemälde sind überhaupt diejenigen, in welchen er seine Meisterschaft im Leidenschaftlichen, Bewegten und Dramatischen voll entfalten konnte. So malte er 1619 für die Neuburger Jesuitenkirche den grossen Engelsturz. Kein anderer Künstler hat den tiefsinnigen Gedanken, dass die gefallenen Engel in dem Augenblick, in welchem sie das böse Prinzip in sich aufgenommen haben, auch äusserlich sich in hässliche Gestalten verwandeln, in so geistreicher Weise verwerthet wie Rubens. Der mit dem Blitzstrahl bewaffnete Erzengel Michael schleudert die aus Engeln zu Teufeln Gewordenen aus dem Himmel in den Abgrund, aus welchem ihnen die Flammen entgegenlodern. Bewunderungswürdig ist die Mannigfaltigkeit der Erfindung in den verschiedenen Teufeln, welche sämmtlich Bosheit und ohnmächtige Wuth schnauben. Eine gewisse Aehnlichkeit in der Gruppirung sehen wir auf dem für die Domkirche von Freising gemalten Bild aus der Apokalypse. Mit Adlersflügeln schwebt hier das von hellem Glanz umleuchtete Weib, das neugeborene Knäblein auf dem Arme, daher; unter ihren Füssen krümmt sich, den Mond umwindend, die Schlange. Der geharnischte Erzengel, der heil. Michael, schmettert mit flammendem Schwert den siebenköpfigen Drachen, der das Kind zu verschlingen sucht, in den Abgrund. Vom Blitzstrahl getroffen sinkt das Ungethüm und mit ihm sein höllisches Gefolge in die Tiefe. Ueber dem Ganzen thront Gott Vater und senkt schützend sein Scepter auf Mutter und Kind. Durch die grossartige Phantastik, mit der es das geheimnissvoll Unverständliche der Apokalypse wiedergibt, nimmt auch dieses Bild eine hohe Stelle unter den Werken des Rubens ein.

VI,736

VI,739

Dazu kommen dann noch als Abschluss und Krone des Ganzen die verschiedenen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes. Das Jüngste Gericht erschien ihm gleich dem gewaltigen Michelangelo als die Hauptaufgabe seines Lebens.

Lange hat er sich mit dem Gegenstande getragen, oft mit ihm gerungen; nicht weniger als vier Bilder haben wir hier, die in diesen Ideenkreis gehören. Die früheste Darstellung das berühmte VI,735 grosse Jüngste Gericht, in Riesenformat mit weit überlebensgrossen Figuren. Der auf Wolken thronende Christus winkt mit erhobener Rechten die auferweckten Seligen aus ihren Gräbern zu sich, während auf der andern Seite auf sein Geheiss die Verdammten vom heil. Michael mit dem Blitz hinuntergeschmettert und von Teufeln in den Höllengrund gezerrt werden.



738. Rubens: Das kleine Jüngste Gericht. (Phot. Hanfstängl.)

Aber Herr geworden ist er hier der Aufgabe noch nicht. Das fast gleichmässige Licht des Bildes gestattete der Uebersichtlichkeit wegen nur eine verhältnissmässig beschränkte Anzahl von Figuren, wodurch der Eindruck nicht hervorgerufen wird, als wären es die unermesslichen Schaaren, die in der letzten Stunde erscheinen und verschwinden sollen. Das Gefühl der Befriedigung scheint daher Rubens selbst an diesem Bilde nicht gehabt zu haben. Weiter und weiter wälzte er den gewaltigen Stoff in seinem Hirn. Es scheint, als ob er sich erst im Klaren sein wollte 12,804 über die einzelnen Theile. So malte er die Himmelfahrt der



743. Rubens: Zwei Satyren. (Phot. Hanfstängl.)

Seligen, wo er diese in verklärender Ferne zeigt; doch wird auch hier die angestrebte Wirkung nicht erreicht wegen des mangelnden Gegensatzes, den er losgetrennt und selbständig im Höllensturz der Verdammten behandelte — ein Bild, das sicher nur als Theil eines Grösseren gedacht ist. Betrachten wir es als Theil, so haben wir ein Meisterstück vor uns. Oben sehen wir noch ein Stück von dem blendenden Licht des geöffneten Himmels, aus dem die Erzengel hervorbrechen und mit ihren Blitzstrahlen die gerichteten Seelen zur Hölle niederschmettern. Wie wälzt und kugelt sich Alles der schrecklichen Tiefe zu — eine wahre Cascade von Menschenleibern. Greuliche Dämonen, die richtigen Ausgeburten der Hölle, können die Zeit nicht erwarten und bemächtigen sich im Fluge der schlimmsten Sünder. Jetzt war Rubens sich über die Lösung im Klaren, nun wagte er sich wieder an das Ganze und schuf das Kleine Jüngste Gericht, worin er den Riesenstoff in geradezu grandioser Weise bewältigte. In strahlendem Licht, im Kreise der Heiligen und der Erzväter sitzt Christus zu richten die Lebendigen und die Todten; im hellen Scheine, der von ihm ausgeht, schweben in seliger Ferne die Auserwählten zu ihm empor, während vorn, beschattet durch die Wolken, die dem Heiland zum Throne dienen, die Verdammten von den Erzengeln in den Höllenpfuhl hinabgedonnert werden, wo die Flamme nicht aufhört zu brennen. Die Sprache findet keinen Ausdruck für die elementare Gewalt, für das Hoffnungslose der zu ewiger Verdammniss Verurtheilten. Da ist kein

VI,737

12,738

Ende abzusehen; Schaaren und immer neue Schaaren, Alles, was seit der Schöpfung der Welt die Erde bevölkerte, strömt herbei, um vor seinen Richter zu treten. Hier steht Rubens den grössten Dichtern, Dante und Milton würdig zur Seite.



754 Rubens: Der trunkene Silen. (Phot. Hanfstängl.)

Kein Zweifel, dass in Rubens' religiösen Darstellungen nicht jene Innerlichkeit der Auffassung, jene demüthige Sammlung und naive Glaubensinnigkeit wie bei den alten vlämischen Meistern zu finden ist. Bei ihm tritt die Richtung auf das Kraftstrotzende vielleicht störend hervor. In allem aber gab er der kirchlichen Strömung seiner Zeit einen ungemein machtvollen Ausdruck und wusste dem Principe der Jesuiten, durch Prunk und Pracht des Kultus die Menge hinzureissen, vollauf gerecht zu werden.

Noch freier freilich konnte sich sein Genie in mythologischen Vorgängen aussprechen.[1]) Hier war er durch keine Tradition gebunden, hier schrieb ihm kein Besteller den Inhalt vor; frei konnte er sich das wählen, was ihm am meisten zusagte, frei konnte er mit den Figuren schalten und walten. Eine geradezu göttliche Sinnlichkeit, eine gewaltige dramatische Kraft schaltet hier ungehemmt.

Unter den Darstellungen aus der antiken Göttersage finden wir zweimal Diana und ihre Nymphen. Das eine Mal sitzt sie von ihren Nymphen umgeben im Walde, mitten unter getödtetem Wild und spielt mit ihrem Hunde; ein Hirsch wird ausgeweidet und die Jagdbeute herbeigebracht.

VI,731

---

[1]) Vergl. Fr. Goeler von Ravensburg, Rubens und die Antike, Jena 1882.



727. Rubens: Raub der Töchter des Leukippos.
(Nach Rad. v. Raab)

Das zweite Mal ist sie mit ihren Nymphen, von der Jagd ermüdet, im Walde unter ihrer Beute eingeschlafen und wird von herbeigeschlichenen Satyrn belauscht. Landschaft und Beiwerk rührt bei diesem Bild von Rubens' Freund, dem Sammetbrueghel, her. Auf beiden heben sich die nackten Körper hell und klar von der tiefgetönten Landschaft ab; über das Ganze ist ein bei Rubens seltener tiefer Goldton ausgegossen. Sodann hat er besonders häufig die Gestalten des bacchischen Kreises, die Satyrn, gemalt, wovon die Pinakothek ein charakteristisches Beispiel besitzt. Hierher gehören auch die Bacchanalien, die ihm zur Darstellung ungezügelter Sinnenlust und Sinnlichkeit die beste Gelegenheit boten. Bei dem hiesigen Bilde bricht das urwüchsig derbe Naturell, der ungezügelte Kraftgeist des Vlamänders so recht hervor. Es ist eine tolle Schaar, die hier in cynischem Rausche sinnlos vorwärts taumelt. Beinahe abstossend wirkt die rohe Gruppe der trunkenen Fauniskin, welche am Boden liegend ihre junge Brut nährt. Und der Künstler selbst muss später vor »diesen ungeheuren Massen colossaler Weiblichkeit« ein gelindes Grauen empfunden haben. Wenigstens hat er auf dem ähnlichen Berliner Bilde, worin er die Münchener Darstellung nochmals als Theil einer grösseren Composition verwendete, diese Gruppe durch eine reizvolle Kindergruppe ersetzt.

VI,730 — 12,743 — VI,754

Unter den Darstellungen aus der Heroensage ist die »Entführung der Töchter des Leukippos, Hilaeira und

VI,727



752. Rubens: Meleager und Atalante.
(Phot. Hanfstängl.)

Phoibe, durch die Dioskuren Kastor und Pollux« am berühmtesten. Die ruhige Kraft der Männer steht zu dem ohnmächtigen Widerstreben der blonden Jungfrauen in wirkungsvollem Gegensatz. Mit der einen Hand hebt Pollux das schöne Weib zu seinem Bruder aufs Pferd, während er mit der andern die Schwester festgepackt hält, die verzweiflungsvoll die Hände zum Himmel ringt. Die Olympischen aber scheinen den kühnen Räubern günstig, denn ein kleiner Amor hält denselben das Ross. Ja, selbst die beiden Damen sträuben sich nur soviel als der Anstand erfordert und scheinen in Wahrheit gar nicht so unglücklich darüber, in die Hände von zwei so frischen Burschen gefallen zu sein. Sogar die beiden Hengste bäumen sich vor Freude über die schöne Last, die sie nun tragen sollen, und man meint ihr lustiges Wiehern und Schnauben zu hören. Diese frisch sinnliche Auffassung wird durch den unvergleichlichen Glanz der Farbe, das strahlende Licht, welches Rubens über das Ganze gebreitet, noch mächtig gehoben; dabei ist mit höchster Kunst das packende dramatische Leben zu einer einheitlich geschlossenen Gruppe verschmolzen. Ebenfalls aus Ovid nahm Rubens den Stoff zu seinem Meleager, welcher der Atalante den Kopf des kalydonischen Ebers übergibt. »Nimm sie, sprach Meleagros, nonakrisches Mädchen, die Beute, die mir ward, und es falle der Ruhm uns beiden zum Antheil.« Ein kleiner Amor steht zwischen beiden, und eine weite arkadische Landschaft bildet den Hintergrund dieses Gemäldes, das durch die köstliche Feinheit des grauen Tones noch einen ganz besonderen Reiz erhält. Die letzte dieser Darstell-

VI,752



742. Rubens: Amazonenschlacht.
(Nach Rad. v. Raab.)

ungen aus der Heroenzeit ist die Amazonenschlacht, zu der er 12,742 vielleicht durch Tizians Schlacht von Cadore angeregt wurde. Auf einer steinernen Brücke sind die Schaaren des Theseus mit den kriegerischen Weibern zusammengestossen. Der wilde Kampf ist fast zur Raserei entflammt, mit fanatischer Wuth morden sie einander, nicht nur mit Schwert und Streitaxt, selbst mit den Nägeln verkrallen sie sich und zerfleischen sich mit den Zähnen. Wer unterliegt, wird von den wüthenden Rossen zerstampft oder stürzt in die reissenden Fluthen. Die Brücke, welche den Mittelpunkt des Kampfes bildet, hat Rubens auch malerisch genial auszunützen gewusst. Die Sonderung der beiden Flächen — das tiefere Flussufer mit den Todten und Verwundeten und die hohe Brücke mit dem tobenden Kampfgewühl — gewährte ihm die Möglichkeit einer scharfumrissenen Composition und lässt bei all dem wüsten Gewirr die Theile doch in voller Uebersichtlichkeit hervortreten.

Von allegorischen Stoffen, die er dem Geschmacke seiner Zeit entsprechend häufig malte, haben wir leider nur drei Bilder. Das eine zeigt VI,755 Minerva als Beschützerin des Friedens, das zweite VI,756 die Belohnung der Tapferkeit, d. h. Mars, unter

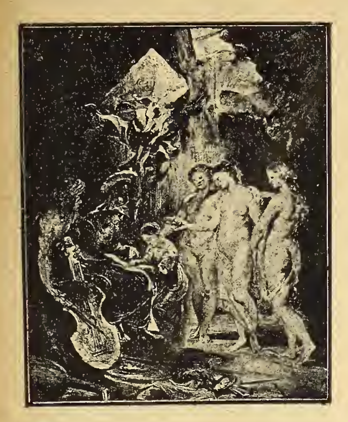


728. Rubens: Früchtekranz. (Nach Rad. v. Raab.)

erbeuteten Waffen und Rüstungen sitzend, wird von Venus mit einem Lorbeerkranze geschmückt, während Amor ihm einen Palmenzweig reicht. Auf dem dritten wird der Sieg VI.725 der Tugend über Wollust und Trunkenheit durch einen geharnischten Krieger veranschaulicht, der seinen Fuss auf den am Boden liegenden Bacchus setzt und Venus keines Blickes würdigt. Auch in diesen Bildern finden wir nicht die Kühlheit der Reflexion, wie sie so häufig in allegorischen Darstellungen herrscht, sondern lebensfrische Figuren.

Ein bis dahin neues Genre erfand Rubens in seinen Kinderbildern, denen die Zeitgenossen ebenfalls gern allegorische Gedanken unterlegten. Hierher gehört der berühmte VI,728 Früchtekranz, den sieben nackte Kinder in drolliger Mühe herbeischleppen.

Dass die streng historische Richtung Rubens nicht besonders zusagte, lässt sich aus seinem ganzen Charakter von vornherein annehmen. Sich durch archäologische Costüme binden lassen, sich in fremde, historisch scharf begrenzte Charaktere hineinleben, wie wäre das von einem Manne zu verlangen, der allen seinen Schöpfungen sein eigenes Ich aufdrückte, der überall nur sich und seine Vlamänder malte. So können wir auch seinen hiesigen historischen Bildern ausser der schönen Skizze zu der in Wien befindlichen 12,780 Leichenfeier des Decius Mus keinen rechten Geschmack ab-



764. Rubens: Die Erziehung der Prinzessin Maria von Medici.
(Phot. Hanfstängl.)

gewinnen. Die Aussöhnung der Sabiner mit den Römern ist ziemlich flau in der Auffassung. Vollends unerquicklich ist der sterbende Seneca, obwohl der Körper desselben sehr sorgfältig nach einer Zeichnung gemalt ist, die Rubens während seines Aufenthaltes in Italien nach der Statue des sog. Seneca aus der Vigna Borghese (jetzt im Louvre) angefertigt hatte.

VI,753

VI,724

Dass er, wenn er nicht durch archäologischen Ballast gehindert war, historischen Sinn besass, wie kaum Einer, das zeigt sein bekannter Cyklus aus dem Leben der Maria von Medici. Hier schildert er eine Zeit, die er selber mit erlebt, hier schildert er Vorgänge, die er mit grösstem Interesse verfolgt, bei deren manchem er vielleicht selbst die Hand mit im Spiele gehabt hatte; aber in echt Rubens'scher Weise mischt er unter die ehrbare Versammlung dieser historischen Persönlichkeiten in ihren steifen Halskrausen nackte Genien, Götter und Göttinnen; Wassernixen rudern das Schiff der bräutlichen Königin und neckische Putten tragen ihr die schwere brokatene Schleppe — zum höchsten Aergerniss für alle Aesthetiker, die über solche »Stilverunreinigung« jammern, zum frohen Labsal aber für jedes naiv geniessende Auge. Die ausgeführten 21 Gemälde füllen bekanntlich eine Reihe der Säle des Louvre; von den 1620 in Paris ausgeführten Originalskizzen aber befinden sich 15 (nebst zwei Copien) in der Pinakothek, während zwei in die Petersburger Eremitage gekommen und vier verschollen sind. Wir haben hier sogar einen Entwurf »die Verbannung der Königin nach

12,764 bis 779

Blois«, der sich unter den ausgeführten Bildern nicht befindet, da er wahrscheinlich stofflich nicht den Beifall der Bestellerin fand. Den Kenner werden diese Skizzen wohl noch mehr fesseln wie die Louvrebilder, die mit Hülfe zahlreicher Schüler sehr ungleich ausgeführt wurden, während wir hier nur eigene Arbeiten des Meisters in seiner unnachahmlichen Manier vor uns haben. Vielleicht kann man bei dieser Gelegenheit auch noch das kulturhistorische Genrebildchen auf-12,807 führen, auf dem arme ausgeplünderte Bauern unter dem Uebermuth roher Soldaten zu leiden haben. In furchtbarer Wahrheit treten uns hier Vorgänge entgegen, wie sie im Simplicissimus geschildert werden und im 30jährigen Kriege täglich vorkamen.



782. Rubens: Bildniss des Künstlers mit seiner ersten Gemahlin Is. Brandt. (Phot. Hanfstängl.)

Fast unerklärlich ist es, dass Rubens, der allen seinen Schöpfungen sein charakteristisches Gepräge aufdrückte, es verstanden hat, bei seinen Porträts auf die Individualität der Dargestellten einzugehen. Von keinem der grossen gleichzeitigen Porträtisten, weder van Dyck, noch Rembrandt, weder Velasquez noch Frans Hals können wir eine Reihe von Bildnissen mit solcher Freude betrachten wie von Rubens. Bei jenen allen drängt sich, sobald man sie in grösserer Menge nebeneinander sieht, schliesslich doch die Persönlichkeit des Malers vor der des Dargestellten in den Vordergrund. Nur Rubens erscheint hier manierlos. Bei van Dyck erhält die ewige Noblesse schliesslich doch einen Anflug von Fadheit; bei Hals interessirt am meisten die Bravour des Vortrags; selbst



798. Rubens: Spaziergang im Garten.
(Phot. Hanfstängl.)

bei Rembrandt können wir uns, wenn wir seine Porträts in grösserer Anzahl beisammen haben, nicht des Gefühls der braunen Sauce erwehren, mit der er seine Köpfe übergiesst, um ihre Charakteristik bis zum Aeussersten zu steigern; ja sogar bei Velasquez, dem unerbittlichen Charakteristiker, wiederholt sich fast auf allen Bildern jener blasse fahle Fleischton, der im Leben nur die entnervten Sprösslinge einer ausschweifenden Aristokratie kennzeichnet, aber doch gewiss nicht allen von ihm Dargestellten eigenthümlich war. Und gerade Rubens, der sich in seinen sonstigen Schöpfungen doch sicherlich nicht von Manier freihielt, der sonst das Studium der Natur vollständig seiner Phantasie unterordnete, weiss im Bildniss der Natur zu folgen, sie in einer Weise wiederzugeben, dass man fast meinen sollte, man hätte *sie* vor Augen und kein Werk von Menschenhand. Daher werden wir nicht müde, Rubens'sche Porträts zu bewundern; daher steht er in der allerersten Linie der Bildnissmaler aller Zeiten und Völker.

Besonders fesseln uns natürlich diejenigen, auf denen er sich selbst und seine beiden Frauen darstellte. Auf dem frühesten sehen wir ihn mit seiner ersten jungen Frau, Isabella Brandt, mit der er sich 1609 nach seiner Rückkehr aus Italien vermählt hatte, in einer Gaisblattlaube zusammensitzen. In modischem Kostüm mit übergeschlagenen Beinen und wohlfrisirtem Bart schaut er etwas blasirt, beinahe hochmüthig auf uns herab, während die junge Isabella uns mit ihrem gutmüthigen Gesicht und ihren treuen Augen fragend

VI,782

anblickt, als ob wir etwas zu ihr sagen sollten; sie selber würde wohl niemals den Anfang zum Gespräche finden. Gemalt ist dieses Doppelbildniss ziemlich spitzpinselig, im Nebenwerk sehr ausgeführt und in der Farbe härter, als wir es sonst von Rubens gewöhnt sind. Es scheint, als ob er seine Genialität diesmal der jungen Frau zu Liebe abgelegt hätte, die hierfür wohl kein rechtes Verständniss besitzen mochte. — Wie viel mehr war seine zweite Gattin, Helene Fourment, für ihn geschaffen, die der 53jährige Künstler 1630 als 16jähriges Mädchen heirathete, sein Schönheitsideal, das er von dieser Zeit an darzustellen nicht müde wurde. In die Zeit der Flitterwochen versetzt uns das Bild, auf dem er als antiker Schäfer mit faunischer Sinnlichkeit seine widerstrebende Gattin zu umarmen sucht — nebenbei gesagt, technisch vielleicht das schönste seiner hiesigen Bilder. Ein anderes Mal sehen wir sie an seiner Seite durch den Tulpengarten wandeln und das Geflügel füttern, in einfachem Gartenkostüm, aber von einem rothgekleideten Pagen und einem grossen Hunde begleitet. Dann stellt er die schöne Helene noch zweimal in festlichem Kostüme dar, das eine Mal in ganzer Figur, sitzend, das andere Mal Halbfigur mit dem Federbarett auf dem Haupt. Doch wohl das herrlichste ist das grosse Bildniss, wo die junge Mutter in offener Säulenhalle sitzt, ihren Erstgeborenen auf dem Schooss. Wie selig, wie freudestrahlend blicken uns die tiefen braunen Augen der glücklichen Mutter an, wie verklärt von dem Glück über



797. Rubens: Helene Fourment. (Nach Rad. v. Raab.)

VI,759 — VI,798 — VI,794 — VI,795 u. 796 — VI,797



792. Rubens: Sog. »Mutter des Rubens«. (Phot. Hanfstängl.)

ihren Buben, den sie nackend auf den Knieen wiegt. Wahrlich, dieses Bild des Mutterglückes schreibt sich tiefer in unsere Seele als alle früheren, in denen wir nur das schöne, das üppige Weib bewunderten.

Aus seinem Familienkreis haben wir noch das frühe, unbedeutende Porträt seines Bruders, des 1611 gestorbenen Rechtsgelehrten Philipp Rubens vor uns; ausserdem wird das Porträt einer alten Frau von der Tradition als Rubens' Mutter bezeichnet, wofür in der That die liebevolle Behandlung und die Intimität der Auffassung zu sprechen scheint, während die Technik auf die spätere Zeit des Künstlers hinweist. Es müsste also aus der Erinnerung gemalt sein, da die Mutter schon kurz vor seiner Rückkehr aus Italien 1608 gestorben war. Seinem Freundeskreise gehören jedenfalls die beiden Porträts des Dr. van Thulden und eines unbekannten Gelehrten, sowie auch das Porträt eines jungen Mädchens an, das grundlos als »Magd des Rubens« bezeichnet wird. Sonst hat er nur Personen der höchsten Gesellschaftsklassen, in denen er sich ja vorzugsweise bewegte, mit seinem Pinsel verewigt. Im Jahre 1620 entstand das grosse Repräsentationsbild des Grafen Arundel mit Hund und Bedienung. Am spanischen Hofe in Madrid entwarf er 1628 die Bildnisse des Königs Philipp IV. und seiner ersten Gemahlin Elisabeth von Bourbon. Noch etwas später sind die beiden Porträts des Cardinal-Infanten Don

12,783 12,792 VI,800 VI,799 12,793 VI,784 VI,787 u. 788

Ferdinand, das eine Mal VI,790 in Cardinalskleidung, das andere Mal auf stattlichem VI,789 Rosse als Feldherr der kaiserlichen Truppen in der Schlacht bei Nördlingen.



760. Rubens: Landschaft.
(Phot. Hanfstängl.)

In den Darstellungen aus der Thierwelt kommt wiederum Rubens' Vorliebe für kühne Kraftentfaltung und leidenschaftliche Bewegung zum Ausdrucke. Nur Jagden auf wilde Thiere sind es, die er uns vorführt, bei denen der Jäger sein Leben aufs Spiel setzt. Das herrlichste Schauspiel hierfür boten ihm die Löwenjagden, wie er sie offenbar in Spanien VI,734 häufig gesehen hatte und von denen sich die grossartigste Darstellung hier befindet. Der Wüstenkönig ist mit mächtigem Satze auf einen der Reiter gesprungen, hat ihn vom Pferde gerissen und zerfleischt ihn mit grimmiger Tatze. Die Genossen stürmen dem Unglücklichen zu Hülfe, mit Lanzen und mit Dolchen durchbohren sie das königliche Wild, das sich fest in sein Opfer verbissen hat. Zu dieser geistreichen Composition von erstaunlichster Bewegung — wozu Rubens mit eigener Lebensgefahr Studien an einem gefangenen Löwen gemacht — kommt hier eine sehr fleissige Behandlung, welche in allen Theilen Rubens' eigene Hand zeigt, während VII,781 er sich in der Sauhatz der Hülfe seines Freundes Snyders bediente.

Schliesslich schlug Rubens auch in der Landschaftsmalerei einen neuen Weg ein und führte sie zu ihrer hohen Bedeutung. Er war der erste, der über die altflandrische Miniaturmalerei hinausging und die Naturerscheinungen als



761. Rubens: Die Landschaft mit dem Regenbogen.
(Phot. Hanfstängl.)

Ganzes zu fassen wusste. Er zuerst machte die Landschaft zum Ausdrucke einer Stimmung, ohne sich gleich den ältern Landschaftern auf irgendwelchen verschönernden Aufputz der Natur einzulassen. Zeugniss dafür gibt die Landschaft mit der Kuhheerde und in noch höherem Maasse diejenige mit dem Regenbogen, auf der er den Kampf des Lichtes mit der Finsterniss des abziehenden Gewitters und das erfrischte Erwachen der Erde nach langer Dürre in virtuoser Weise zum Ausdruck bringt.

12,760

12,761

So hat die unerschöpfliche Thätigkeit des grossen vlämischen Meisters alle Gattungen der Malerei umfasst. In der erstaunlichen Fülle und Mannigfaltigkeit des Schaffens, in der vollendeten Meisterschaft auf jedem Gebiete der Malerei kann sich wohl kein anderer Künstler mit ihm messen. Es war fast selbstverständlich, dass unter den gleichzeitigen Kunstgenossen sich kaum einer dem Einflusse des Rubens entziehen konnte.

Von allen Antwerpener Meistern hat *Theodor Rombouts* am wenigsten von Rubens angenommen, sondern schloss sich in Rom, wo er lange thätig war, besonders an die Schule Caravaggio's an. Er malte mit Vorliebe Sittenbilder mit lebensgrossen Figuren wie die Sängergesellschaft, die in ihrer kräftig plastischen Modellirung mit oft allzu dunklen Schatten und ihrer tiefen, satten, metallisch glänzenden Färbung stark an sein Vorbild erinnert.

V,816

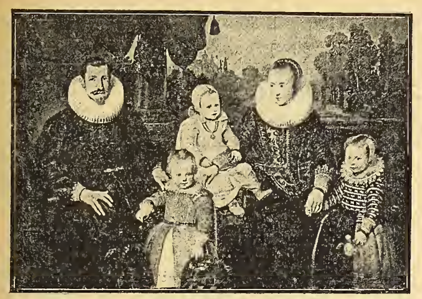
Eine Seite von Rubens bloss, nur das derb Sinnliche, fast bis zur Rohheit gesteigert, auch in der Mache, zeigt



816. Theodor Rombouts: Sängergesellschaft. (Phot. Hanfstängl.)

Jacob Jordaens, ein wilder vlämischer Bär, der von italienischem Einfluss nicht beleckt war. Darstellungen wie der zwölf-
V,815 jährige Jesus im Tempel sind natürlich wegen ihrer derb weltlichen Auffassung nicht seine Stärke. Seine Bedeutung liegt vielmehr in seinen lebensgrossen Sittenbildern, die er mit geringen Veränderungen oft ein Dutzendmal zu wiederholen pflegte Hier war sein kräftiger vlämischer Humor und seine realistische Auffassung am besten an ihrem Platze. Seine Lieblingsstoffe
V,814 bildeten das alte Sprichwort »Zo de ouden zongen, zo pypen de jongen« und das Märchen von dem Bauern, der zur Ver-
V,813 wunderung eines Satyrn mit demselben Hauch seine Finger warm und die Suppe kalt bläst. Ebenfalls im Sinne von
14,819 Jordaens ist auch der schmiedende Vulkan von *Cornelis Schut*
15,817 aufgefasst, während *Abraham van Diepenbeck* in seiner Brot-
V,818 spende an Arme und in seinem Abraham, der die drei Engel bewirthet, ganz die Rubens'sche Auffassung und Technik wiederzugeben suchte, freilich nicht gerade mit besonderem Glück. Fast denselben Eindruck hat man von dem grossen
V,812 Familienbild von *Cornelis de Vos*. Hier hat durch die allzuweitgehende Ausführung die Farbe ihre Frische verloren. Es ist kalt und glasig geworden, und darf nur wegen seiner guten Gruppirung und Auffassung nicht übersehen werden.

Um Haupteslänge aber werden alle diese Künstler von ihrem Mitschüler *Anthony van Dyck* überragt, dem einzigen aus der Riesenzahl der Rubensschüler, der es zu selbständiger Bedeutung gebracht hat, dessen Glanz nicht von dem des



812. Cornelis de Vos: Die Familie Hutten.
(Phot. Hanfstängl.)

Meisters verdunkelt ist, sondern der neben ihm am Himmel der Kunst leuchtet. Wie jener uns als das kraftstrotzende Ideal der männlichen Schaffenslust vorschwebt, so scheint in van Dyck eher eine weibliche Seele zu wohnen. Ein zarter Hauch weicher Sinnlichkeit, eine leichte Sentimentalität zieht sich durch sein ganzes Wesen. Während Rubens Thaten darstellte, malte *er* Leiden.



824. A. van Dyck: Martyrium des h. Sebastian.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Nur in der ersten Zeit, als er unter dem überwältigenden Einfluss der mächtigen Persönlichkeit des Meisters stand, ging er vollständig in dessen Kunstweise auf, wie besonders das Martyrium des heil. Sebastian zeigt. Die Composition, die ausgeprägte Musculatur in den Körpern namentlich der Nebenfiguren und die Farbengebung, hauptsächlich das kecke Roth der Fahne erinnern ganz an das Vorbild des Meisters. van Dycks Individualität kündigt sich nur in dem dunkeln elegischen Hintergrund, wie auch ganz besonders in dem Umstande an, dass die Figuren etwas unter Lebensgrösse gehalten sind, was unwillkürlich

VII,824

den Eindruck der Niedlichkeit hervorruft.

In dem Augenblick, wo er den italienischen Boden betrat, fand er ein neues Ideal in den grossen Venezianern, die er voll auf sich wirken liess und deren Einfluss er sich gänzlich hingab. Am stärksten erscheint diese VII,830 Nachahmung bei der Grablegung. Auch van Dyck sucht darin den Ausdruck der Stimmung vor Allem im Colorit. Dasselbe erscheint dem seiner grossen Vorbilder getreu nachgeahmt; jede Farbenzusammenstellung, jede Nüance kommt schon bei diesen vor. Doch betrachtet man deren Heiligenbilder — ganz gleichgültig, an welchem Orte sie hängen —, so überkommt einen das Gefühl, als stände man in einem weiten hohen Dom; Alles ist still um uns her und nur die hehren Gestalten auf den Bildern führen ihr ruhiges ernstes Dasein in erhabener Grösse. Welch' andere Wirkung bei van Dyck! In das Boudoir einer vornehmen Dame scheint das Bild zu gehören. Alles ist niedlich und nett. Christus ruht in edler Haltung hingestreckt, Maria scheint sich vorher mit Rosenwasser gewaschen zu haben, und die klagenden Engel duften gewiss nach dem feinsten Parfüm. Auch bei der zweiten VII,823 Darstellung des heil. Sebastian können wir uns dieses koketten Eindrucks nicht erwehren. Der Künstler sucht nur das Mitleid des Beschauers für seinen schönen Märtyrer zu erwecken, dem er bezeichnend genug seine eigenen unverkennbaren Züge verliehen hat.



822. A. van Dyck: Susanna im Bade.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.



826. A. van Dyck: Madonna mit dem stehenden Kinde.
(Nach Rad. v. Raab.)

Bei der badenden Susanne hat van Dyck dagegen mit feinem Taktgefühl einen Gegenstand gewählt, der seiner Auffassungsweise der denkbar günstigste war. Hier wird schon durch den Stoff das Unangenehme der süsslichen Auffassung vermieden. Und mit der glücklich gewählten Aufgabe hat er auch an Kraft der Charakteristik sich mächtig emporgeschwungen. Seine Susanne ist zwar im ersten Schreck ängstlich zusammengefahren und sucht mit ihrem Gewand den nackten Körper zu bedecken, aber trotzdem macht sie den Eindruck eines schneidigen Weibes, das gewiss den beiden Alten Stand halten wird. Auch farbig war dieses Bild ein glücklicher Wurf; keine Nachahmung macht sich mehr geltend. Das geradezu berückend schön gemalte Fleisch steht in herrlichem Gegensatz zu dem tiefrothbraunen Gewand und leuchtet goldig aus dem Helldunkel des übrigen Bildes, aus dem die Köpfe der beiden lüsternen Alten hervortauchen. VII,822

Ebenso glücklich war van Dyck bei der Madonna mit dem stehenden Kinde, dem der kleine Johannes das Spruchband reicht; die herrliche lebenswahre Färbung lässt uns hier die etwas affectirte Haltung des Jesuskindes ganz vergessen. In ähnlicher Weise schildert er das Mutterglück auf der »Flucht nach Aegypten«, deren zarte Farben aber schon fast an der Grenze der Ueberfeinerung stehen. Erwähnt sei auch noch der halblebensgrosse Christus am Kreuz, der kühlen auf Schwarz gestimmten Farbengebung nach ein Werk seiner späteren Zeit, fein aber ohne besondere Eigenthümlich- VII,826 VII,827 16,825

keit. In dieselbe Zeit dürfte auch die zweite grössere VII,828 Beweinung Christi fallen. Das Haupt des todten Christus ruht im Schoosse seiner laut wehklagenden Mutter, Johannes kann die Thränen nicht zurückhalten, während Maria Magdalena händeringend dabeisteht. Auch hier gibt der edle tiefe Ton, aus dem das Ganze herausgemalt ist, vortrefflich die Stimmung der erhabenen Trauer wieder.



827. A. v. Dyck: Ruhe auf der Flucht. (Phot. Hanfstängl.)

Das letzte dieser grösseren Bilder ist die merk- VII,832 würdige Schlacht von Martin d'Eglise, bei welcher der Schlachtenmaler P. Snayers den Mittel- und Hintergrund malte, während van Dyck im Vordergrunde den König Heinrich IV. und sein Gefolge mit meisterhaft breitem Pinsel hinzufügte, wobei die schönen Racepferde und der tadellose Sitz der Reiter nicht nur das Auge des Kunstfreundes, sondern auch das des Sportsman, deren hervorragendsten einer van Dyck seiner Zeit war, erfreuen.

Aber nicht diese religiösen und historischen Bilder, sondern die Porträts vornehmer Persönlichkeiten sind es, an die man sofort denkt, sobald man den Namen van Dyck hört. Zum Maler der Aristokratie war er seiner ganzen Persönlichkeit nach wie kein zweiter geschaffen. Fein und elegant von Hause aus, fühlte er sich von jeher von dem derben Treiben seiner bürgerlichen Genossen abgestossen und sah in dem feinen Ton des höfischen Lebens sein eigentliches



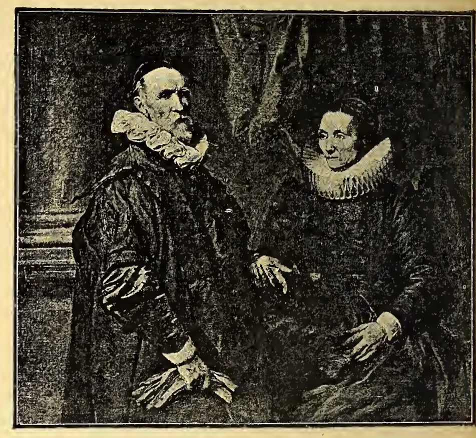
845. A. v Dyck:
Die Frau des Bildhauers Colyns de Nole.
(Phot. Hanfstängl.)

Element. Seine grossen Erfolge als Porträtmaler — man zählt über 200 Bildnisse von seiner Hand, die Mehrzahl in englischen Privatsammlungen — dankt er hauptsächlich diesem feinen Verständniss vornehmen Wesens, seiner glücklichen Gabe, sowohl das aristokratisch Selbstbewusste wie das durch vornehme Haltung Gewinnende mit elegantem Pinsel zum Ausdruck zu bringen. Es spiegelt sich in seinen Bildern gewissermassen das eigene Wesen des Künstlers wieder, der schon in Italien im Kreise seiner Genossen den Spitznamen »Sinjoor« führte und später als Hofmaler am gar zu lustigen Hofe Karls II. von England seine Zeit fast ausschliesslich bei den Orgien der ausschweifenden Aristokratie und auf der Rennbahn zubrachte.

Gleich Rubens ist auch van Dyck in der Pinakothek als Porträtmaler besonders gut vertreten. Wir haben nicht weniger als 18 grössere Bildnisse, die theils aus Düsseldorf stammen, theils vom Kurfürsten Max Emanuel, während er Statthalter der Niederlande war, erworben wurden.

Den Reigen eröffnet — wohl auch der Zeit nach — das Selbstbildniss des Künstlers. Ein liebenswürdig feines, fast mädchenhaftes Gesicht, umrahmt von blonden Locken,

VII,833



846. A. v. Dyck: Der Maler Jan de Wael.
(Phot. Hanfstängl.)

schaut uns mit seinen dunkelblauen Augen schelmisch an. Kein Weib konnte diesem Liebling der Götter widerstehen.

Aus seiner italienischen Studienzeit stammen die drei Bilder des Augsburger Bildhauers Georg VII,834 Petel, der mit van Dyck gleichzeitig in Genua lebte, des jungen Marquis de VII,835 Mirabella und des VII,836 Don Filippo Spinola, welche — zart und hell im Fleisch — durch ihre Einfachheit und Frische erfreuen.

Grösser in der Auffassung und in der Wiedergabe der ganzen Person erscheinen die Porträts, die er nach seiner Rückkehr aus Italien in der Zeit seines Antwerpener Aufenthaltes 1626—35 malte. Ein durch das Studium der Italiener gesteigertes Tongefühl tritt hier an die Stelle der frühern naturwahreren Farbe, wodurch die Bildwirkung geschlossener und einheitlicher erscheint. Unter den kleineren VII,847 Bildern sei das Porträt des Kupferstechers Karl Malery und VII,848 des Organisten Heinrich Liberti, sowie das winzige Brustbild 14,850 des Schlachtenmalers P. Snayers beachtet, dem der emporgestrichene Schnurrbart, das sehnige Gesicht und der breitrandige Hut ein äusserst soldatisches Aussehen gibt. Noch sensibler in der Farbe sind die beiden Pendants des Bildhauers VII,844 u. 845 Colyns de Nole, seiner Gattin und seines Kindes, die, zusammengehalten, ein rührendes Stückchen Familiengeschichte




841 u. 842. A. v. Dyck: Der Herzog Carl Alexander von Croi und seine Gemahlin. (Nach Rad. v. Raab.

zu erzählen scheinen. In dem Doppelbildniss des alten Malers Jan de Wael und seiner Gattin entpuppt sich van Dyck sogar als feiner Seelenmaler. Der alte Herr hat's gut; ihn tröstet für des Lebens Bitternisse sein Ideal, seine Kunst; bei seiner alten Lebensgefährtin aber haben die Kümmernisse und Sorgen stärkere Spuren zurückgelassen. Rührend ist das Gefühl der Zusammengehörigkeit der beiden Alten, das van Dyck hier in feiner discreter Weise durch die Haltung ausgedrückt hat. Betrachten wir nach diesen Kniestücken die Bilder in ganzer Figur, so sehen wir zunächst die etwas wohlbeleibte jugendliche Gestalt des Herzogs Carl Alexander von Croi, das bis auf ein leichtes Schnurrbärtchen glatte Gesicht von reichen schwarzen Locken umrahmt, und auf dem Pendant seine Gemahlin Genoveva von Urphé in präch-

VII,846

VII,841

VII,842

tigem schwarzen Atlaskleid. Daneben hängen die früher sog. Bildnisse des Bürgermeisters von Antwerpen und seiner Gattin, unter denen namentlich dasjenige der Frau der höchsten Bewunderung werth ist, ein von nur spärlichem Haar umrahmter und doch ungemein sympathischer Kopf. Die Krone aber bildet das Porträt des Herzogs Wilhelm von Pfalz-Neuburg mit der grossen Dogge, eine stolze aristokratische Erscheinung, wahre Noblesse von Kopf bis zu Fuss.

VII,839 u. 840

VII,837



840. A. v. Dyck: Die Bürgermeisterin von Antwerpen. (Nach Rad. v. Raab.)

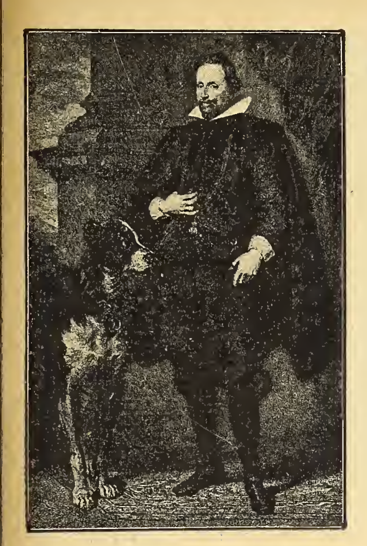
Aus seiner englischen Zeit stammt ausser einem Schulbild der Königin Henriette nur das einzige Porträt seiner Gattin Marie Ruthven geb. Gräfin Gowrie. In weissem Kleide sitzt sie mit dem Violoncell in den Händen und schaut uns mit ihren grossen Augen seelenvoll träumerisch an. Es liegt etwas von dem milden Tone des Instruments über diesem Bilde, das durch die feine Haltung, die stille ruhige Auffassung und den köstlichen Silberton uns merkwürdig lieblich feierlich anmuthet. Aeusserst vornehm wirkt auch das gegenüber hängende Kniestück der Königin Henriette, bei dem nur der Porzellanton des Fleisches und das intensive Blau der Kleidung darauf hinweist, dass wir kein van Dyck'sches Original, sondern eine bedeutend spätere Copie seines Nachahmers Gottfried Kneller vor uns haben.

VII,866

VII,849

VII,868

Schliesslich besitzt die Pinakothek auch eine Reihe von Kupferstichvorlagen zu van Dycks berühmter Ikono-



837. A. v. Dyck: Der Herzog von Pfalz-Neuburg.
(Nach Rad. v. Raab.)

graphie, jener bekannten Sammlung zeitgenössischer Bildnisse, von denen er eine Anzahl selbst radirte, die andern unter seiner Aufsicht stechen liess. Die Münchener Grisaillen, die er als Kupferstichvorlagen theils selbst malte, theils durch seine Schüler malen liess, stellen die Königin Maria von Medici, den Prinzen Franz Thomas von Carignan, die Prinzessin Margaretha von Lothringen, den König Gustav Adolf von Schweden, den Grafen Wallenstein, den General Tilly, den Grafen Johann von Nassau, den Abt Cäsar Scaglio und die Maler Palamedesz und Lucas van Uden dar. Unmittelbare Porträtwahrheit ist freilich bei keinem dieser Bilder zu suchen. Nur bei wenigen konnte er sich an eigene Vorarbeiten anschliessen, während er in den meisten Fällen nur fremde Vorlagen frei überarbeitete. So ist z. B. das Bildniss Wallensteins ziemlich verflacht und ohne die charakteristischen Züge, welche die erhaltenen authentischen Bildnisse des grossen Friedländers zeigen.

13,851 bis 860

13,855

Auch bei den wenigen übrigen Malern grossen Stils, welche die vlämische Schule noch aufzuweisen hatte, finden wir durchweg die Trennung, die wir bei van Dyck beobachteten. Die Porträts zeugen von frischer Auffassung bei vollendeter aber ungekünstelter Technik, bei den religiösen und mythologischen Compositionen aber macht sich der reflektirende Zug im Uebermaass geltend. Sie verfallen wieder wie

18*

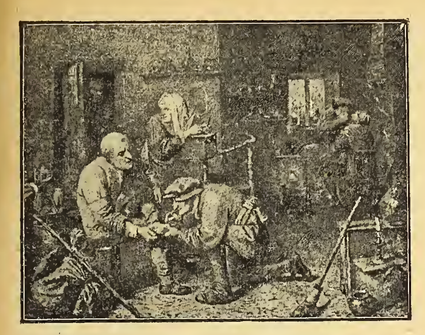


849. A. v. Dyck: Marie Ruthven.
(Phot. Hanfstängl.)

ihre Vorgänger in die akademisch italiänisirende Richtung, die sich der besonderen Begünstigung der im Lande herrschenden Jesuiten erfreute. So sehen wir von *Gaspar de Crayer* ein feinempfundenes Porträt, das lebhaft an die Rubens'schen erinnert, während seine grosse Santa Conversazione, 1646 als Altarblatt für die Augustinerkirche in Brüssel gemalt, zwar geschickt aber kalt und theatralisch wirkt. Mit nicht minderem Behagen betrachten wir die vier Bildnisse von *Gerard Douffet* wegen ihrer guten Charakterisirung und der vorzüglichen Wiedergabe der Hautstructur, während seine beiden grossen Historienbilder — die Auffindung der Leiche des heil. Franz und die Aufrichtung des ersten Kreuzes durch die Kaiserin Helena — vollständig nach der Bologneser Akademieschablone componirt sind.

V,871 V,869 V,874 bis 876 14,877 V,872 V,873

So umfangreich diese Thätigkeit war, die auf dem Gebiete der Historien- und Porträtmalerei entfaltet wurde, so spiegelt sich in ihr aber doch nur ein Theil des vlämischen Kunstbetriebs wieder. Wie im 16. Jahrhundert stehen auch jetzt noch den Historien- und Porträtmalern die Kleinmeister gegenüber. »Sie schufen ihre kleinen Bilder nicht für Kirchen und öffentliche Gebäude, sondern für die Stube, wie sie auch ihre



880. A. Brouwer: Dorfbaderstube.
(Nach Rad. v. Raab.)

Helden nicht im Himmel und in den Palästen, sondern in bürgerlichen Wohnungen oder auf dem Lande suchten.«[1]) Während die Schule des Rubens mehr mit der festlichen und prachtliebenden italienischen Kunst verwandt ist, stammen diese Kleinmeister direct von der van Eyckschen Kunstweise ab, der bereits das scharfe Festhalten auch der kleinsten charakteristischen Züge eigenthümlich war. In diesem Sinne sind sie geistesverwandt mit der gleichzeitigen holländischen Kunst, die sich ebenfalls aus der Intimität heraus entwickelte.

Zwei Künstler namentlich vertreten in Rubens' Zeit und in seiner Nähe diese durch und durch volksthümliche Richtung: Adriaen Brouwer und David Teniers der Jüngere.

Besonders *Adriaen Brouwer,* der in den 32 Jahren seines Lebens etwa 50 Bilder gemalt hat, von denen sich nicht weniger als 18 in der Pinakothek befinden, ist wegen der Schärfe seiner Beobachtung, der Urwüchsigkeit seines Humors und der freien Meisterschaft seiner Darstellungsweise ein Liebling der Künstler und Kenner. Damen und Schöngeister freilich wird er weniger ansprechen. Denn die Stätten, die er malte, sind die Kneipen, die der gemeine Mann besuchte. Und zwar sind es vornehmlich dreierlei Scenen, die er, mit Abänderungen, auf allen seinen Bildern wiederholte. Die Bauern unterhalten sich in der Wirthsstube mit Rauchen,

[1]) Vgl. die feine Charakteristik bei Rooses, Die Antwerpener Malerschule, deutsch von Reber, München 1881.



885. A. Brouwer: Der Dorfarzt.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Kneipen, Würfeln und Kartenspielen; es folgen Streitigkeiten, Prügeleien, Messerkämpfe; dann gehen sie zum Dorfbader und lassen sich verbinden. Sein Stoffkreis war also kein grosser, und zudem erscheinen seine Figuren stets nur in geschlossenen Räumen, nie im Freien. Bei aller Aehnlichkeit seiner Bilder lässt sich aber doch eine stilistische Fortentwicklung verfolgen. Die bezeichnendsten Werke der ersten Periode sind die berühmten Dar-
16,879 stellungen der raufenden Kartenspieler (auch der Messerkampf genannt) und der Dorfbader-
15,880 stube, hellblond im Ton, reich und fein in der Färbung, die noch vorwiegend mit Gelb und Roth rechnet, während in den Bildern der mittleren Periode ein tiefes leuchtendes Grün neben einem zarten Blau vorherrscht und das Helldunkel des Hintergrundes die übrigen Localfarben mehr aufzusaugen beginnt. In diese Zeit fallen die drei Bilder, welche wahrscheinlich zu einer Folge der fünf Sinne gehörten und das Gefühl durch
16,885 eine Verbandsanlage im Zimmer eines Wundarztes, das Gehör
16,884 durch eine singende Bauerngesellschaft mit einem lustigen
16,883 Geiger, den Geschmack durch ein Rauchcollegium veran-
15,886 schaulichen, dann die geistvollen, skizzenhaft flüchtigen Dar-
16,882 stellungen der raufenden und kartenspielenden Bauern, die
888 u. 891 Schlägerei am Fasse und die Weinstube mit dem jungen
16,889 Zecher, der den vollen Glashumpen in beiden Händen jubelnd
16,890 emporhebt. In den Bildern der wenigen letzten Lebensjahre des Meisters ordnen die einzelnen Localfarben sich noch mehr dem immer kühler, immer grauer werdenden Gesammtton unter; zugleich wird die Pinselführung bei erstaunlicher Fein-



910. Dav. Teniers d. J.: Inneres einer vlämischen Dorfkneipe.
(Nach Rad. v. Raab.)

heit und Sicherheit immer leichter und breiter. Zeugniss dafür sind die singenden Bauern am Fasse, der eingeschlafene Wirth, die Soldaten beim Spiel und die Trinkstube mit der Frau, die ein Branntweinglas hält.

15,894
16,892
16,893
16,896

Unstreitig gehört Brouwer zu den bedeutendsten Meistern des 17. Jahrhunderts. In voller Einseitigkeit bildete er seine Individualität aus und malte nur das, was ihm am allermeisten zusagte. Ganz anders *David Teniers d. J.*, dessen Porträt wir in einem Bilde von Pieter Thys vor uns sehen. Kühler, objectiver tritt er an die Natur heran. Er fragt nicht lange, ob ein Stoff seiner Individualität, seiner Darstellungsweise auch ganz entspreche, ob er ihm »liege«, wie man jetzt sagen würde, sondern malte geradezu Alles, was er mit Augen sah und hat so gut wie Nichts aus dem Leben seiner Zeit unbeachtet und ungemalt gelassen. Daher sind seine Darstellungen ethnographisch und kulturhistorisch geradezu unschätzbar, während sie künstlerisch freilich nur in den seltensten Fällen mit denen Brouwers sich messen können. Mit Stoffen aus der Bibel — Loth und seine Töchter, der verlorene Sohn — fand er sich in der Weise ab, dass er sie wie Scenen aus dem Bauernleben seiner Zeit auffasste. Im eigentlichen Sittenbilde bevorzugte er zunächst gleich Brouwer das Wirthshausleben der untern Stände. Kleine Bildchen, wie ein einzelner Bauer, der in philisterhafter Gemächlichkeit sein kurzes Pfeifchen raucht oder neben seinem Bierkruge sich mit dem Geigenspiel ergötzt, gehören durchweg zu dem Trefflichsten, was

15,931
14,917
16,918
14,909, 912, 914
15,911, 913
16,915



905. Dav. Teniers d. J.: Eine Bauernhochzeit. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

er geschaffen, ebenso die Darstellungen liederlicher Kneipen, in denen die Bauern bei Würfeln, Bier und Tabak sich über die Zeit hinwegtrösten. Aber das war nur ein Theil seines Stoffgebietes. Auch das Soldatenleben und das Gelehrtentreiben regte ihn an; ersterem entlehnte er besonders seine Wachtstubenscenen, letzterem seine Darstellungen des Alchymisten mit seinem Adepten. In einigen andern Bildern schweift der Humor des Künstlers mit nicht geringerem Glück nach einer andern Seite aus. Dahin gehören vornehmlich seine Affen und Katzen, die, nach Art der Menschen aufgeputzt, tafeln und rauchen oder musiciren. Sodann wurde die Landschaft, die sonst nur den Hintergrund für seine Bauernscenen bildete, auf manchen seiner Bilder völlig zur Hauptsache, so dass er auch eine Stelle unter den eigentlichen Landschaftsmalern seiner Zeit beanspruchen darf. Nicht minder seien die vier Innenansichten aus der Galerie des Erzherzogs Wilhelm in Brüssel — deren Director er war — beachtet, die in charakteristischer Weise die Bilder der verschiedensten Meister genau in der ihnen eigenthümlichen Färbung wiedergeben. Einmal vergeudete er auch seine Geschicklichkeit, einen Kupferstich von Callot, den grossen Jahrmarkt in Florenz, zu malen, doch ist das Bild vollständig unübersichtlich und man bedauert, dass er nicht die einzelnen Gruppen jede für sich als Bild allein gemalt hat. Zuletzt erwähnen wir noch einen scheinbaren Widerspruch, ein phantastisches Hexenbild dieses Realisten, doch merken wir bei näherem Zusehen, dass es

15,902, 903 u. 908 — 16,904, 907 u. 910 — 15,916 — 15,906 — 13,921 u. 922 — 14,920 — 15,923 — 14,924 — 15,926 bis 929 — V,925 — 14,919



920. Dav. Teniers d. J.: Katzenmusik.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

lauter Merkwürdigkeiten eines Naturalienkabinets sind, die hier in geschickter Gruppirung und Beleuchtung mitsammt der unheimlichen Alten diesen Effect hervorbringen.

Technisch hat Teniers einen ähnlichen Entwicklungsgang wie Brouwer durchgemacht. In den ältern Bildern wie der Zechstube von 1643 ist die Farbenstimmung noch ziemlich kühl, erreicht dann in dem »Tanz in der Wirthsstube« von 1645 und in der Rauchscene von 1650 einen schönen Goldton, der andauernd klarer und heller wird, bis er in der »Bauernhochzeit« von 1651 einem feinen kühlen Silbertone weicht. Die letzten Bilder wie der Alchymist mit den Zügen des gealterten Meisters von 1680 sind wieder brauner, aber zugleich auch trüber, kälter und verblasener. Die Pinakothek besitzt von ihm nicht weniger als 28 Bilder. Doch haben wir mit diesen trotzdem nur einen kleinen Bruchtheil seiner Werke kennen gelernt, da er bei seinem bienenhaften Fleiss über 800 Gemälde hinterlassen hat.

15,902 15,903 16,904 15,905 15,906

An Teniers erinnert auch die Dorfkneipe von Brouwers Freunde *Joost van Craesbeeck*. Unter den Brüsseler Schülern des Meisters stand *Gillis van Tilborgh* ihm am nächsten, obwohl seine beiden Bauernbilder im Tone schwerer sind. In Antwerpen ahmte ihn *David Ryckaert* nach, von dem die Pinakothek ein in der Art von Jordaens durchgeführtes Bohnenfest und eine energische, in einem goldigen Ton gehaltene Darstellung spielender Gassenjungen besitzt. Eine weitere interessante Ansicht einer Kunstkammer tritt uns ferner in

15,897 16,898 u. 899 14,932 15,933 V,934

dem Bilde von *Karl Biset* entgegen.



941. Jan Silberechts: Landschaft mit Viehweide. (Phot. Hanfstängl.)

Schon in mehreren der eben betrachteten Genrebilder erschien mit der Figurendarstellung die Landschaftsmalerei gepaart; besonders Teniers setzte seine Scenen gern ins freie Land und musste daher der Natur einen mehr oder minder namhaften Platz einräumen. War aber ihm die Landschaft nebensächlich, so war sie für die nunmehr zu betrachtenden Künstler die Hauptsache. Allerdings darf man, um die vlämischen Landschaftsmaler würdigen zu können, nicht an die gleichzeitigen holländischen Bilder denken. Den Vlamändern ist im Allgemeinen das völlige Verständniss und die freie Wiedergabe der Natur sehr schwer geworden. Sie haben selten ihren Bildern einen so intimen Reiz wie die Holländer zu geben gewusst und im Allgemeinen mehr decorative Pracht wie zarten Einzelreiz angestrebt.

Nur wenige Künstler wie *Lucas van Uden* und Jan Silberechts verzichteten auf den verschönernden Aufputz und wussten sich wie die Maler der nördlichen Niederlande mit Minderem zu begnügen. In den beiden Bildern des Lucas van Uden sind die Motive schlicht und natürlich den Grenzgebieten Brabants und Flanderns entlehnt; äusserst einfach und wahr, ohne jede stilistische Zuthat fasst er dieselben auf, geschickt und nüchtern, gleich weit entfernt von oberflächlicher Breite wie von Spitzpinselei gibt er sie wieder. Nicht minder kann *Jan Silberechts* als einer der gesundesten Realisten der vlämischen Schule gelten, der seine Landschaften

V,937 — 13,938 — 15,941



936. Lodewyck de Vadder: Landschaft.
(Phot. Hanfstängl.)

mit lebenswarmen Menschen und Thieren ausstattete und mit ausgezeichneter Klarheit bei hellem kühlen Lichte durchführte.

Die andern aber arbeiteten noch immer wie im 16. Jahrhundert nach einem gewissen feststehenden Schema. Zwei gegenüberliegende Hügel, dazwischen ein gelber sandiger Hohlweg, durch den einige Reiter daherkommen, in der Ferne bläuliche Berge unter leicht bewölktem Himmel — das ist der stets wiederkehrende Inhalt der wohlabgewogenen und harmonischen — übrigens sehr seltenen — Bilder des *Lodewyck de Vadder.* 16,936 *Jaques d'Artois* seinerseits benutzte die grosse Waldnatur der Umgebung Brüssels — majestätische Baumgruppen, sonnige Flussthäler und blaue Hügelreihen —, um grosse, decorativ prächtige Scenerien zusammenzustellen. VII,939 u. 940 Charakteristisch sind auch die beiden *Huysmans* (Cornelis und Jan Baptist), die ihre üppigen italienischen Landschaften in warmer Farbengluth leuchten lassen. 16,948 u. 949 Statt in frischem Grün prangen sie in saftigem warmen Braun, von dem der tiefblaue, mit hellen Wolken versehene Himmel und die klare blaugraue Ferne sich prächtig abheben. V,947 Am weitesten



943. Jan Peeters: Marine.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)



958. Frans Snyders: Eine Schweinshetze.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

ging in diesen künstlich aufgebauten Naturscenerien mit bewaldeten Hügeln, Gebäuden, Ruinen und Wasserfällen *Frans Millet*, der geradezu die Claude Lorrain'sche Compositionsweise auf vlämische Landschaften übertrug, während *Jan Peeters* in seinen Seestücken sich in einfach schlichter Weise an seine holländischen Collegen anschloss.

V,944 16,945 u. 946 16,943

Schliesslich haben wir noch die Künstler ins Auge zu fassen, die an Rubens sich anlehnend hauptsächlich der Thiermalerei sich zuwandten. An erster Stelle steht hier *Frans Snyders*, der geniale Darsteller wildbewegter Jagdbilder, die er oft genug mit Rubens zusammen malte, wobei dieser die Figuren übernahm. Seine selbständigen Bilder stellen in der Regel Sauhetzen oder Löwen auf der Jagd auf kleineres Gethier u. dgl. dar. In einer Auffassung, die derjenigen seines grossen Freundes vollkommen würdig war, in schönem Ton, mit breitem sicherm Pinselstrich wusste er besonders das borstige Fell der Wildschweine und die feineren Haare des Rehs und der Hunde mit einer Meisterschaft wiederzugeben, in der ihn noch keiner wieder erreicht hat. Neben diesen Thierbildern malte er auch riesige

VII,958 V,956 u. 957



955. Frans Snyders: Stillleben
(Nach Rad. v. Raab.)



956. Frans Snyders: Eine Löwin erlegt ein Wildschwein.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

lebensgrosse Stillleben — Wildpret, todtes und lebendes Geflügel, Früchte, Hummern und Austern — hinter denen die Köchin auftaucht oder um welche näschige Katzen umherschleichen. Ihm am nächsten kam *Jan Fyt*, der fast denselben Stoffkreis hatte, während *Paul de Vos*, *Pieter Boel* und *Adriaen van Utrecht* nicht ganz auf dieser Höhe stehen. Zum Schluss sei auch noch *Daniel Seghers* beachtet, der die üppig ausladenden Steinornamente seiner barocken Reliefe mit den saftigsten Blumenguirlanden zu schmücken wusste.

V,954 V,955 V,959 VII,963 bis 966 V,961 u. 962 V,969 u. 970 14,972

Werfen wir noch einen Rückblick auf die ganze vlämische Malerei, so können wir sie in *einen* Namen zusammenfassen: Rubens. Er befreit die vlämische Kunst von der kalten italienischen Nachahmung; er repräsentirt ihren Gipfel und ihren Mittelpunkt; von ihm gehen Alle aus, von ihm haben sie ihr Können, von ihm strömt ihnen geistiger Inhalt zu, seine heitere, festliche Auffassungsweise ist ihnen Allen zu Theil geworden. Als der grosse Meister verschied, war auch der ganzen Schule der Lebensfaden abgeschnitten. Jeder malte noch bis zu seinem Tode fort in der Weise, die er dem Meister zu danken hatte. Neu erstanden aber ist von diesem Augenblick an Keiner mehr, der einen auch nur annähernd gleich grossen Namen in der Kunstgeschichte hinterlassen hätte.





V. Die Holländer.

Saal IV. Cab. 6—11 und 23.



IS zum Schlusse des 16. Jahrhunderts theilten die holländische und vlämische Malerei im Ganzen dasselbe Schicksal.[1]) Wie im 15. Jahrhundert zwischen den Werken des aus Holland stammenden Dirk Bouts und denen der Eyckschen Schule kein wesentlicher Unterschied waltete, so standen auch im 16. Jahrhundert die holländischen und vlämischen Künstler gleichmässig unter italienischem Einflusse. Auch die Holländer zogen in Schaaren nach Italien, um sich die dortige Kunstweise anzueignen.

Einer der ersten dieser Romfahrer war *Cornelis Corneliscz van Haarlem*, der in der Pinakothek mit einer Darstellung IV,303 »Christus als Kinderfreund« vertreten ist, worin eine über-

---

[1]) W. Bode, Studien zur Gesch. der holl. Malerei. Braunschweig 1883.

H. Riegel, Abhandlungen u. Forschungen zur niederl. Kunstgeschichte, Berlin 1882.



308. Gerard Honthorst: Der verlorene Sohn.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

triebene Zeichnung bei gewöhnlichen Gesichtstypen, eine gewisse Unruhe und Zerrissenheit in der Haltung, unmittelbare Entlehnungen aus den classischen Vorbildern neben gesuchten und oft hölzernen Bewegungen störend auffallen. Liebenswürdiger und anziehender erscheint *Joachim Uyte-Wael* in seiner Hochzeit des Peleus mit der Thetis, da hier der kleine Maassstab und die höchst saubere Ausführung die manieristischen Züge weniger stark hervortreten lässt. Auch *Abraham Bloemaert* in Utrecht huldigte dieser akademischen Richtung, die seine farbenkräftigen Bilder »Plato von seinen Schülern umgeben« und »die Erweckung des Lazarus« im Ganzen doch recht reizlos erscheinen lässt. Der bekannteste Vertreter dieser Richtung war aber *Gerard Honthorst*, von den Italienern »dalle Notti« genannt, der das Helldunkel Caravaggio's dadurch noch besser zu begründen suchte, dass er fast durchgängig Kerzenbeleuchtung für seine Bilder wählte. Seine beiden Darstellungen des verlorenen Sohnes und der Befreiung des Petrus sind ohne alle geistige Weihe und ohne jede Vertiefung der Charaktere. Noch weniger glücklich ist seine mythologische Darstellung »Ceres ihre Tochter Proserpina suchend«, während »Cimon und Pera« nicht einmal seiner Eigenart entspricht.

6,304
IV,306
IV,307
IV,308 u. 309
IV,310
IV,311
IV,312

Erst seit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts fand die holländische Kunst sich selbst wieder. Und zwar ging diese Einkehr in das heimathliche Wesen in derselben Zeit vor sich, in welcher das holländische Volk sich nach schweren und

blutigen Kämpfen siegreich seine Freiheit erobert und seinen eigenen unabhängigen Staat gegründet hatte. Ein Jahrhundert lang behauptete es seitdem eine ehrenvolle und selbständige Stellung im Rathe der Völker, und in diese Zeit fällt auch die Blüthe der holländischen Kunst. Nur kurze Zeit, höchstens 60 Jahre lang, hat dieselbe gedauert, nur zwei aufeinanderfolgende Künstlergenerationen hat sie hervorgebracht, und doch ist vielleicht nirgends auf der Welt in einer so kurzen Spanne Zeit soviel Schönes und Kostbares geschaffen worden wie damals von diesem Volke. Vom Volke im eigentlichen Sinne des Wortes. Denn wohl zum ersten Mal erscheint uns eine Kunst in dem Grade volksthümlich: nicht von der Kirche gepflegt, auch keine höfische Kunst, wie wir sie in den andern Ländern beobachtet haben, sondern im engsten Zusammenhange mit dem Bürgerthum. Nicht wie die Italiener und Vlamänder für Kirchenhallen und für die Säle der Grossen dieser Welt, sondern für das behagliche Heim des wohlhabenden Bürgers hatten die holländischen Maler zu arbeiten, und demgemäss ist auch der Charakter ihrer Bilder ein ganz anderer. Die Italiener zeigen uns das Hohe, Herrliche, Erhabene, das Göttliche in der Kunst, ihre Malerei erhebt uns und stimmt uns zur Andacht, die Holländer zeigen uns das Menschliche menschlich. Jene führen uns in höhere Sphären, hier verkehren wir fast ausschliesslich mit unsers Gleichen. Die Italiener versetzen uns in Begeisterung, die Holländer in Entzücken; wir gewinnen sie lieb und lernen sie bei näherer Betrachtung immer mehr würdigen, so wie man alte Freunde immer höher schätzt, je öfter man mit ihnen verkehrt.

Wie anders wirken schon ihre religiösen Bilder auf uns ein. Sie sind keine Altarbilder, zum Kirchenschmucke bestimmt, nicht in der Absicht Devotion zu wecken geschaffen, sondern sie entstanden ohne alle unmittelbare Beziehung zur Kirche, deren puritanische Einrichtungen jede kirchliche Kunst

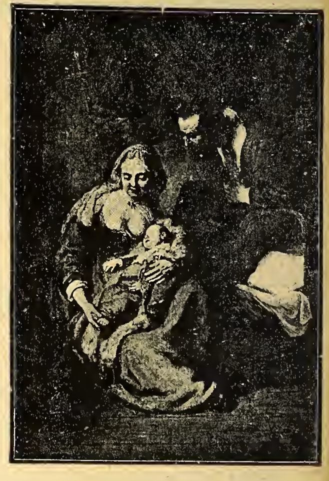
ausschlossen. Wir finden daher nicht wie in der ältern Kirchenmalerei das Streben nach stilistischer Anordnung und classischer Formvollendung, wir sehen nicht jene würdevollen feierlichen Gestalten in idealer Gewandung, von grossem typischen und historischen Zug, welche die katholische Kirche auf ihre Altäre stellte. Die religiösen Bilder der Holländer wollen intim wirken. Wir finden bei ihnen Fleisch von unserm Fleisch und Bein von unserm Bein. Die Künstler legten, geleitet von dem protestantischen Geiste des Jahrhunderts, die eigene religiöse Empfindung der Zeit in die Gestalten des Alten und Neuen Testamentes. Den volksthümlichen Zug aber, der in diesen vorwaltet, wussten sie um so besser zu treffen, als sie unbefangen die entsprechenden Typen der holländischen Volksklassen zu Trägern der alten Legenden und der evangelischen Geschichte machten. So, dem einfach Menschlichen näher gebracht, erschienen die Bilder für den Schmuck und die Weihe des bürgerlichen Hauses, wofür sie bestimmt waren, um so mehr geeignet.[1])

Der grosse Meister, der diese Entwicklung vorzugsweise vollzog und den eigentlichen Brennpunkt der holländischen Malerei bildet, *Rembrandt*, ist in der Pinakothek zwar nicht so gut wie in Berlin, Dresden und Cassel, Amsterdam oder Petersburg, nicht mit Werken aus seiner reifsten, vollendetsten Epoche, aber immerhin mit einigen charakteristischen Gemälden seiner Jugendzeit vertreten.

Schon in dem frühesten Bilde, das die Pinakothek besitzt, der heiligen Familie von 1631, tritt er uns in seiner Grösse entgegen. Den biblischen Vorgang schildert er in lebensgrossen Figuren, die er den untern Classen seines Volks entlehnt, in die Tracht seiner Zeit und seines Landes kleidet IV,324

[1]) Vgl. die meisterhafte Charakteristik in Bodes »Studien zur holländischen Malerei«.

und in eine holländische Schreinerstube versetzt. Aber innerhalb dieser realistischen Auffassung bleibt er doch nicht in den Aeusserlichkeiten und Plattheiten eines Caravaggio, eines Honthorst und anderer Zeitgenossen, die von ähnlich realistischer Anschauung ausgingen, stecken. Das Gefühl stillen Familienglücks tritt uns in diesen Gestalten in so überzeugender Weise entgegen, wie bei keinem seiner holländischen Vorgänger und Zeitgenossen. Dabei sind die Figuren schon von grosser Individualität, dem Leben abgelauscht und ebenso breit und sicher in der malerischen Behandlung wie gross aufgefasst. Nur die Färbung ist noch etwas zu flau, um jenen völlig einheitlichen Eindruck der in Licht aufgelösten Composition zu bieten, wie wir ihn an den späteren Werken des Meisters gewöhnt sind.



324. Rembrandt: Die heil. Familie. (Phot. Hanfstängl.)

IV,332 Weniger Genuss bietet die Opferung Isaaks. Sie ist nur eine Copie, welche ein Schüler Rembrandts nach dem in der Petersburger Eremitage befindlichen, 1635 gemalten Originale anfertigte und die der Meister nach seiner eigenen Aufschrift 1636 nur »verandert en obergeschildert« (verändert und übermalt) hat, — woraus sich wohl die etwas flüchtige decorative Behandlung erklärt.

Den ersten wichtigeren Auftrag des jungen Meisters bildete die berühmte Passion Christi, welche 1633 vom Prinzen Friedrich Heinrich, dem Statthalter der Niederlande, bei Rembrandt bestellt und wovon die Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme 1633, die Himmelfahrt 1636, die Grablegung

8,326 bis 330



326. Rembrandt: Kreuzabnahme.
(Nach Rad. v. Raab.)

und die Auferstehung 1639 vollendet wurde. Diese fünf in ihrer Art köstlichen Bilder, welche die Selbständigkeit des Meisters in der Gestaltung seiner Stoffe, die malerische Kraft der ihm eigenthümlichen Compositionsweise und die bahnbrechende Gemüthstiefe seiner religiösen Empfindung in gleich glänzender Weise offenbaren, blieben bis zum Tode des Statthalters 1647 in dessen Besitze, kamen dann 1781 an die kurfürstliche Galerie in Düsseldorf und gingen mit dieser später an die Pinakothek über, zu deren kostbarsten Perlen sie gegenwärtig zählen. Eine protestantische Messiade im edelsten Sinne! Nicht wie bei den katholischen Meistern schauen wir durch Heiligenschaaren und Engelreigen in die Glorie des himmlischen Hofstaates empor. Rembrandt zeigt uns das Ueberirdische im Irdischen; sein Glaube ist innerlicher, mehr geistig vertieft. Bei ihm kämpfen nicht Engel und Teufel — bei ihm kämpft das gute und das böse Princip, bei ihm kämpft das Licht mit dem Dunkel. Welchen unbeschreiblichen Effect macht schon die Kreuzaufrichtung trotz ihrer wenigen Farben, deren Haupttöne sich aus braun, grau und grün zusammensetzen! Ein berittener Offizier in Turban und orientalischem Kostüm leitet die Handlung; über der Erde lagert dichte Finsterniss, aus welcher nur der Körper des Gekreuzigten in himmlischem Glanze emportaucht. Auch auf dem Gemälde der Kreuzabnahme sind Erde und Himmel von schwarzen Schatten bedeckt; nur das Kreuz und die Kriegsknechte, welche den Körper herabnehmen, sind von un-

heimlicher Gluth beschienen, als ob des jüngsten Tages Gluthlohe kommen sollte, die Welt und die Nacht der Sünde zu verzehren. Dieses Bild galt als das Meisterwerk der Folge, und dass es Rembrandt selbst als solches ansah, beweist nicht nur die berühmte Radirung, die er danach anfertigte, sondern auch die grosse freie Wiederholung, die er 1634 für sich selbst malte und die sich gegenwärtig in der Petersburger Eremitage befindet. Nach unserer Empfindung noch eigenartiger und geistvoller ist indessen die Grablegung, an welcher der Künstler in der That nach seinen eigenen Worten »mit vieler Sorgfalt in langer Zeit« gearbeitet hat. Hier finden wir eine so breite Behandlung, Alles so klar ausgesprochen, die Köpfe so wunderbar belebt und überhaupt eine so tiefe und volle geistige Durchdringung aller Theile der stofflichen Darstellung, dass dieses eine Bild genügen würde, Rembrandt seinen Platz unter den grössten Meistern aller Zeiten anzuweisen. Nur die Auferstehung und die Himmelfahrt stehen hinter ähnlichen späteren Compositionen des Künstlers zurück und leiden an einer gewissen Unruhe und Ueberfüllung, an einem etwas gesuchten Pathos, wie Bode in seinen »Studien zur Geschichte der holländischen Malerei« mit Recht hervorhebt. Wenn wir im Uebrigen bei der Besprechung der Passionsfolge das Urtheil dieses geistreichsten und bedeutendsten aller lebenden Rembrandtkenner nicht vollkommen theilen konnten, so erklärt sich dies zur Genüge aus der Verschiedenheit unseres Standpunktes. Bei Bode handelt es sich um eine Monographie Rembrandts, bei der er in Meisterwerken geradezu wühlen kann, neben welchen sich diese fünf Bilder wohl nicht voll behaupten können. Wir hingegen haben es mit der Masse der malerischen Production zu thun, und aus dieser leuchten die Rembrandts, seien sie auch nicht ersten Ranges, eben doch wie Blitze aus dunkelm Gewölk hervor.

Auf seiner vollen Höhe war Rembrandt allerdings erst angelangt, als er 1646 für denselben Besteller und in dem-

selben Format die Anbetung der Hirten malte. Auch hier ist 8,331
der einfache Vorgang aus dem Leben der heiligen Familie gewissermassen zu einem Hymnus auf die Heiligkeit der Familie umgestaltet, der Zauber des Familienlebens und der Häuslichkeit mit einer unübertroffenen Poesie wiedergegeben. Was aber das Bild vor allen übrigen auszeichnet, das ist die malerische Behandlung, die hier den Gipfel der Virtuosität erreicht hat. Die geheimnissvolle Beleuchtung, welche diese Scene schon in der Erzählung des Evangelisten hat, bringt Rembrandt hier zum vollsten Ausdruck. Dem Christkind, das im Glanze der Gottheit strahlt und von dem das ganze Licht der Scene ausgeht, nahen sich die Hirten; hie und da beleuchtet ein Strahl des göttlichen Lichtes die rauhen Gestalten, die aus dem Dunkel auftauchen. Meisterhaft ist dieses Spiel des Lichtes behandelt; im Dunkeln lebt und webt es, die Gestalten scheinen sich zu bewegen. Niemand, der das Bild gesehen, wird den beglückenden Eindruck vergessen.

Das Aeusserliche und die Mache konnten die Schüler wohl dem Meister ablauschen, das Innerliche und Tiefreligiöse desselben aber traf kaum einer. *Willem de Poorter* suchte in 8,337 seiner Erweckung des Lazarus, *Jacob de Wet* in seiner Verstossung der Hagar die grossartigen Ideen des Lehrers in 8,347 kleineres Format zu übersetzen. *Gerbrandt van den Eeckhout* kam nur in seinem »Zwölfjährigen Jesus im Tempel« der 8,348 Weise des Meisters ziemlich nahe, während er in seinen späteren grossen Bildern »Verstossung der Hagar« und »Segen IV,349 u. 350 des Isaak« ziemlich manierirt erscheint. Erfreulicher wirkt *Salomon Koninck,* dessen »Christus unter den Schriftgelehrten« 9,353 noch am ehesten an Rembrandt erinnert.

Alle diese Meister sind in der Pinakothek nur mit religiösen Bildern vertreten, während sie zum Theil auch als Porträtmaler wichtig sind. Insbesondere bei Rembrandt ist es zu bedauern, dass wir ihn als Bildnissmaler nur mangelhaft kennen lernen können. Denn das Profilbild eines Alten

IV,325 in phantastischer orientalischer Tracht vom Jahre 1633 ist nur einer der vielen Studienköpfe dieser Art, die von Rembrandt erhalten sind, und keineswegs ein erfreulicher. Die malerische Breite, die er in diesen Köpfen anstrebt, ist hier geradezu in Rohheit ausgeartet; die Malweise ist derb und fett, die Bewegung gewaltsam und gesucht, die Auffassung übertrieben pathetisch. IV,333 Das Selbstbildniss des Künstlers aber wird zwar schon 1751 als in der Düsseldorfer Galerie befindlich erwähnt, doch kann man wegen der starken Verputzung nicht entscheiden, ob es ein Original oder eine alte Copie ist.



333. Rembrandt: Selbstporträt. (Nach Rad. v. Raab.)

Das Porträt, die wichtigste Grundlage der holländischen Kunst, spielte schon im Beginne des 17. Jahrhunderts eine grosse Rolle. Schon damals feierte die Malerei — wie es der natürliche Lauf der Dinge mit sich brachte — als ihren würdigsten Gegenstand den freien Bürger, den Sieger in den heldenmüthigen Freiheitskriegen, den Menschen an sich im Vollgefühl seiner Existenz, die er sich selber erobert hatte.[1]) Zu keiner Zeit und in keiner Schule ist die Porträtmalerei in solchem Umfange ausgeübt worden wie damals in Holland: in allen Städten des Landes finden wir schon damals eine Anzahl Künstler ausschliesslich damit beschäftigt, die Gestalten ihrer Landsleute der Nachwelt zu überliefern. In Delft, wo

---

[1]) Vergl. auch hierfür Bode's Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, Braunschweig 1883.



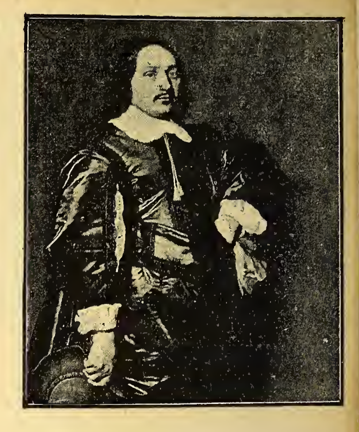
359. Frans Hals (?): Familienporträtstück. (Phot. Hanfstängl.)

unter Wilhelm von Oranien sich ein reicher politischer und höfischer Kreis sammelte, entfaltete *Michiel Mierevelt* als Porträtmaler eine reiche Wirksamkeit. Im Haag war *Jan van Ravestyn*, in Amsterdam *Thomas de Keyser* thätig. Sie stehen an der Spitze der ältern Porträtisten, welche die schlichte treue Wiedergabe der Züge lieben, ohne sie zu einem Charakter scharf zuzuspitzen.

IV,313 6,314 IV,319 u. 320 6,321 10,1361

Die anfängliche Trockenheit und Härte in Auffassung, Zeichnung und Colorit, die an den älteren dieser Bilder zuweilen noch stört, wurde bald überwunden. Die grossen Hauptmeister Frans Hals und Rembrandt führten die Porträtmalerei zu ihrer höchsten Vollendung. Leider ist von dem grossen *Frans Hals* kein Bild in der Pinakothek vorhanden, denn das schöne grosse Familienbildniss, das ihm in manchen Theilen, namentlich in den Gestalten des Ehepaares, ganz ausserordentlich nahe kommt, rührt wahrscheinlich doch eher von einem vlämischen Künstler her — wofür besonders der Umstand spricht, dass die Früchte auf dem Bilde (nach Bode) die Hand des Frans Snyders verrathen. Nur einigermassen werden wir für diesen Mangel durch ein schönes Frauenbild seines Schülers *Jan Verspronck* entschädigt, der im Kunsthandel in der Regel den Namen Frans Hals führt, wenngleich er die packende Auffassung und geniale Technik dieses Meisters vermissen lässt. *Bartholomäus van der Helst*, der wegen seiner charakteristischen objectiven Auffassung und wegen seines eminenten malerischen Könnens wohl mit Recht

IV,359 IV,360



315. Bartholomäus van der Helst: Bildniss.
(Phot. Hanfstängl.)

als der dritte im Bunde dieser grossen holländischen Porträtisten gilt, ist mit den Bildnissen eines Ehepaares vertreten. Der Admiral Tromp wird zwar wegen der geringeren malerischen Qualitäten ihm kaum zugeschrieben werden können, ist aber in der Auffassung ebenfalls ein äusserst charaktervolles Bild, von einem ernsten, grossen, historischen Zug. Wie leibhaftig steht er vor uns, der Held jener Zeit, in schwarzer Kleidung, die Linke in die Hüfte gestemmt, in der Rechten den Feldherrnstab haltend; man braucht keinen Namen zu wissen; der erste Blick sagt schon: das ist ein fester tapferer Mann, der im Dienste seines Landes erprobt ist, ein ruhiger sicherer Charakter, der weiss, was er will und soll.

IV,315 u. 316 — IV,317

Die Schüler Rembrandts, *Jan Livens, Ferdinand Bol, Carel Fabritius, J. A. Backer* und *Aart de Gelder* zeigen uns nicht mehr solche Helden. An die Stelle der streitbaren Männer, die sich die Unabhängigkeit erkämpften, sind nun die Söhne getreten, die durch kluge Verhandlungen den Nutzen aus den Thaten der Väter weise zu ziehen verstanden, sich der Segnungen des Friedens in behäbiger Wohlhabenheit erfreuten. Auf den ersten Blick mag es schwer sein, diese Bilder zu würdigen, denn es fehlt ihnen der poetische Hauch aristokratischer Feinheit, der bei van Dyck so fesselte. Wir haben keine elegante aristokratische Hofgesellschaft wie bei jenem Künstler vor uns, sondern ehrsame Bürger mit ihren Frauen, sämmtlich ernste, strenge Persönlichkeiten ohne bestechende Aussenseite. Und doch, was für ein stolzes tüchtiges

IV,335 u. 336 — IV,338 bis 342 — 10,344 — IV,345 — 7,351 u. 352 — IV,355 u. 356



317. Bartholomäus van der Helst (?): Bildniss des Admirals Tromp: (Phot. Hanfstängl.)

Geschlecht! Der Mann fühlt sich als Bürger eines freien Gemeinwesens und weiss, dass er etwas gilt. Bei den Frauen ist alles bieder, gediegen, ehrbar, die Gesichter wie die Kleider. Dem entspricht auch die Mache: einfach, solid, bürgerlich.

Aber nicht nur für die Entwicklung der Porträtmalerei, auch für die Blüthe der Genremalerei war die Zeit günstig.[1]) Die lange Entbehrung des Friedens und der Ruhe hatte die Sehnsucht nach dem stillbehaglichen Genusse des heimischen Herdes angefacht. Der Werth des friedlichen Daseins war gestiegen, die Anziehungskraft des stillen häuslichen Glückes gewachsen. Wie heimisch fühlten sich die Holländer jetzt in der geputzten Wohnstube, inmitten des säuberlichen Hauswesens, seitdem sie keinen gewaltsamen Einbrecher mehr zu fürchten hatten; wie lockend empfanden sie nun die Genüsse des behaglichen bürgerlichen Lebens, gewiss wie sie waren, nicht zur Unzeit aus demselben gerissen zu werden. Die Klänge der Laute, das muntere Lied hörten sich noch einmal so anmuthig an, nachdem man so lange Zeit nur Trommelschläge und wüstes Soldatengeschrei vernommen, doppelt süss schmeckte der Wein, den man vor gierigen Plünderern glücklich gerettet hatte. Das ganze Dasein athmete die Seligkeit des endlich gewonnenen Friedens. Voll und

[1]) Vgl. den schönen Aufsatz »Rembrandt und seine Genossen«, in A. Springers »Bildern aus der neuern Kunstgeschichte«, 2. Aufl., Bonn 1886.

stark klingt diese Friedensempfindung auch in der Malerei an. Die Herrlichkeit einer friedlichen Existenz, die Reize eines behaglichen Privatlebens zu schildern, bildet die wichtigste Aufgabe der Künstler. Die Malerei wird nicht müde, immer und immer wieder darzustellen, was als der frohe Gewinn der vorausgegangenen Kämpfe allerorten zu sicherer Gestalt sich ausprägte: die Fülle des volksthümlichen Daseins, die Freuden am gemüthlichen Herde. Es entwickelte sich das intime Genre. Die schlichtesten Stoffe adelt die Kunst. Alles, was seine Umgebung ihm bot, gibt der holländische Maler ganz objectiv wieder und fordert vom Beschauer Nichts, als dass er sich mit offenen Augen gegenüberstelle, dass er sich an der feinen Ausführung der Einzelheiten, an der scharfen Charakteristik der Erscheinungen, an dem Zauber des Helldunkels freue, — dass er sich dem Behagen eines ruhigen Geniessens hingebe.



370. A. v. Ostade: Bauerntanz. (Nach Rad. v. Raab.)

In Haarlem sammelten sich frühzeitig in der Nähe des Frans Hals die Maler der sog. Gesellschaftsstücke, in welchen flotte Offiziere, galante Mädchen bei Wein, Spiel und Musik sich erlustigen, wie wir dies in den Werken von *Jacob Duck* finden, die noch unter dem unmittelbaren Einflusse der stürmischen kriegerischen Zeiten entstanden zu sein scheinen.

6,365 9,366 11,367 u. 368

Sodann wurde besonders das Treiben der untern Stände in voller Lebenslust, ja in wildbewegter Ausgelassenheit geschildert — sprach sich doch gerade darin die neu errungene Selbständigkeit des Volkes in ihrer deutlichsten und lautesten



392. Jan Steen: Der Arzt.
(Nach Rad. v. Raab.)

Form aus. *Adriaen van Ostade* schuf seine Idylle des Bauernlebens. Er sucht das Volk nicht, wie es die heutigen Maler thun, bei der Arbeit, er sucht es beim Ausruhen, beim Genuss. Bauernstuben oder Bauernschenken, in denen die Leute singend, rauchend, trinkend zusammensitzen, das sind die anspruchslosen Stoffe, die er in sorgfältigster Ausführung, warmem Farbenton und feinstem Helldunkel vorführt. Ganz besonders sei der wunderbar belebte und durchleuchtete Bauerntanz von 1641 und die grossartig lebendige und coloristisch geistreiche Bauernrauferei von 1656 beachtet, worin er das naiv Stupide seiner dicknäsigen dumpfblickenden Helden trefflich geschildert hat.

8,369 9,372 u. 373 9,370 9,371

Sein jüngerer Bruder *Isaac van Ostade* unterscheidet sich von ihm hauptsächlich dadurch, dass er die Vorgänge seiner Bilder ins Freie verlegte. Bilder, welche Scenen in Binnenräumen veranschaulichen, wie die holländische Bauernstube, sind darunter selten. Mit ungemeinem Scharfblick für das künstlerisch Reizvolle wusste er vielmehr im Sommer die Freuden der Kirmess, den Pferde- und Wagenverkehr auf den Dorfstrassen oder vor ländlichen Wirthshäusern, im Winter das Leben und Treiben auf den gefrorenen Flüssen und Kanälen zu beobachten; schlicht und einfach, aber stets von der malerischsten Seite fasst er seine Stoffe auf; kräftig, breit, frisch führt er sie durch und hüllt das Ganze in ein glühendes warmes, manchmal auch zugleich duftig umschleiertes Licht. Weniger originell ist der Bauerntanz von *Cornelis Bega,* welcher glatter und leerer in der Behandlung,

9,376 6,381 9,380 8,379 9,377 6,378 9,382

gleichmässig kühler im Gesammtton als Ostade wirkt, während *Richard Brakenburgh* in seiner 9,387 Dorfschenke zwar einen grösseren Anlauf zu geistig belebter Auffassung nahm, aber dabei in eine gewisse flaue Buntheit verfiel. Während diese Haarlemer Künstler ausschliesslich Bauernstücke malten, wendeten sich die Leydener Meister mehr der Schilderung des bürgerlichen Lebens zu.



407. Gerard Dou: Dame bei der Toilette.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Den Uebergang zu dieser Gruppe bildet der lustige, stets witzige *Jan Steen*, von dem die Pinakothek ausser einer Schlä- 10,391 gerei zwischen Kartenspielern eine schöne Darstellung »Der 9,392 Arzt bei einer kranken Frau« besitzt — ein Bild von geradezu novellistischem Reiz. Wie hinfällig thut die junge Dame, die sich vom Arzte den Puls fühlen lässt! Die Limonade, die ihr die Wärterin bereitet, hat nicht geholfen, denn wo das Uebel sitzt, lassen die übrigen Gegenstände ahnen: der Gypsamor über der Thürverkleidung, der auf die Patientin zielt, der junge Mann, der sich mit der Magd unterhält, und die Zeilen des Briefes, den



397. Gerard Dou: Selbstbildniss.
(Phot. Hanfstängl.)



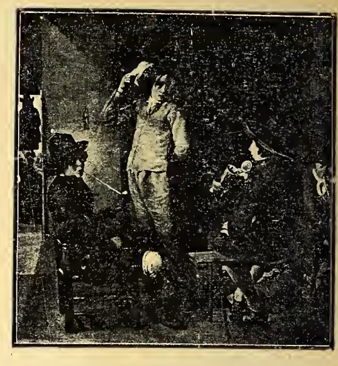
403. Gerard Dou: Das Tischgebet.
(Nach Rad. v. Raab.)

sie in der Hand hält, die von Minnepein reden. So ist ihr ganzes Weh und Ach aus einem Punkte zu curiren. Das verhängte Fenster lässt die Gegenstände in traulichem Halbdunkel erscheinen; das Kohlenbecken im Vordergrund ist mit der Zartheit eines *Dou* durchgeführt.

Dieser, der Hauptmeister in der Darstellung des kleinbürgerlichen häuslichen Lebens, der eigentliche Maler des höheren Bürgerstandes, der wohlhabenden Kaufleute und Rheder, die denn auch seine Bilder fast so theuer bezahlten als ihre Tulpen, ist in der Pinakothek besser als in allen andern Galerien, nämlich mit sechzehn Bildern vertreten. Er ist der Erste, mit dem die eigentliche Klein- und Feinmalerei in Holland begann. Jedem Besucher von Gemäldegalerien sind namentlich Dou's Halbfiguren in der Fensternische wohl bekannt. Da sieht man ein Fenster, aus dem eine Magd **10**,405 einen Küchentopf ausschüttet, dort ein zweites, an dem eine vornehme Dame sitzt und sich **10**,407 die Haare ordnen lässt. Oft ist das Gemüthliche dieser Stoffe durch abendliches Dunkel und Kerzenbeleuchtung noch erhöht. Wir sehen eine lächelnde Magd, **9**,396 die mit brennendem Licht in die



394. Gerard Dou: Der Marktschreier.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)



390. Michael Sweerts: Wirthsstube. (Phot. Hanfstängl.)

Nacht hineinleuchtet, oder schauen in das vom Kerzenlicht beleuchtete Gewölbe einer Kuchenbäckerin, wo eine Magd, die ihre Laterne auf den Boden gestellt hat, unter den Waaren das Nöthige aussucht. Häringsverkäuferinnen, Spinnerinnen folgen in bunter Reihe. Zuweilen malte er auch Einsiedler in der Felsenhöhle betend, hauptsächlich aber nur um die Nebendinge, die Crucifixe, Todtenköpfe, Sanduhren u. s. f. mit peinlichster Sorgfalt durchzuführen. In dieser Kleinmalerei liegt seine Stärke, während er bei grösseren Figuren flau wird. So ist z. B. der in grösserem Format gehaltene Charlatan, der dem versammelten Publikum seine Medicamente anpreist, weit weniger anziehend und ohne die gemüthliche Stille, welche Dou's kleinen Bildern ihren Werth gibt. Was für eine Fülle von Motiven ist hier zusammengehäuft! Wir befinden uns an der Stadtmauer von Leyden, vor der unter Bäumen versteckten Wohnung des Malers. Dieses behagliche Plätzchen hat ein Marktschreier benützt, um seine Bude gerade vor dem Fenster des Künstlers aufzuschlagen, der von dem Lärm gelockt, die Palette in der Hand, eben mit sichtlichem Behagen zuhört, wie der Wunderdoktor seine auf dem Tisch ausgepackten Geheimmittel den Vorübergehenden anpreist. Ein ehrlicher Jäger, der einen Hasen in die Stadt tragen will, lauscht mit aufgesperrtem Munde der Erzählung von den wunderbaren Wirkungen des Elixirs, von dem ihm der Doktor ein Fläschchen anbietet; eine Köchin, die im Begriff ist, auf den Markt zu gehen, überlegt sich gleichfalls, ob sie nicht auch einen Theil ihrer Markt-

11,406 · 10,395 · 9,398 · 9,403 · 10,399, 400 u. 408 · 10,394



424. G. Metsu: Das Dreikönigsfest.
(Nach Rad. v. Raab)

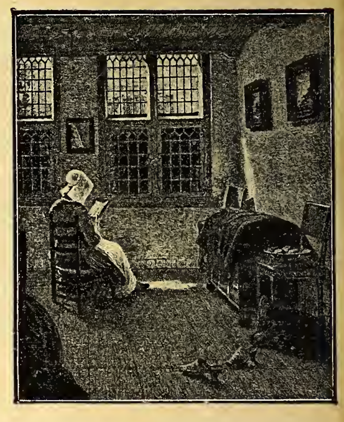
groschen an die Erwerbung dieses köstlichen Universalmittels wenden soll. Vor dem Tische des Doktors hat eine Frau, wohl seine Ehehälfte, eine Waffelbude aufgestellt. Sie ist zwar durch ihren Sprössling eben zur Vornahme einer reinigenden Operation gezwungen, die sich mit dem Waffelbacken eigentlich nur mässig verträgt. Doch nimmt der Appetit der Schuljugend daran glücklicherweise keinen Anstoss, die sofort zusammengelaufen ist, um das kleine Aeffchen des Wundermannes zu betrachten. Die Ausführung aller Nebendinge ist auch hier wieder wahrhaft bewunderungswürdig, ja viel zu sorgfältig, um nicht ins Pedantische überzugehen und die Hauptsache fast zu beeinträchtigen. An die Stelle der einfachen und sicheren Wiedergabe des Wesentlichen ist ein artistisches Raffinement, ein kleinlicher gemachter Zug getreten, der bei dem verhältnissmässig grossen Format um so peinlicher wirkt.[1])

Viel glücklicher ist in dieser Beziehung der sonst wenig bekannte *Michael Sweerts*, dessen »Wirthsstube mit vier rauchenden jungen Zechern« trotz des umfangreichen Maassstabes und trotz der stupenden coloristischen Technik einfach und überzeugend wirkt. Nicht minder wusste *Gabriel Metsu* in seinem Bohnenfest trotz der nahezu halblebensgrossen Figuren den von Jordaens so häufig behandelten Stoff noch

IV,390

7,424

[1]) Vgl. die fein novellistische Schilderung von Friedr. Pecht im Text zum Hanfstängl'schen Galeriewerk.



426. P. de Hooch: Holländ. Stube.
(Nach Rad. v. Raab.)

bei weitem feiner und frischer mit lebenswarmem Pinsel zu schildern, während wir bei seiner 9,425 kleinen »Köchin in der Speisekammer« durch die zart intime Anschauung gefesselt werden. Als andere Proben Dou'scher 10,427 Feinmalerei seien noch die Nä- 9,428 therin und die Schneiderwerkstätte von *Pieter van Slingeland* 10,429 und der Tabakraucher von *Ary de Vois* beachtet.

Während diese Schüler Dou's hauptsächlich die Feinheit seines Vortrages nachahmten, nahm *Quiryn Brekelenkam* aus Dou's Atelier nicht die Feinheit der Technik, sondern die Rembrandt'schen Traditionen des Helldunkels und der ungezwun- 8,385 genen naturalistischen Auffassung mit. Seine alte Spinnerin 7,386 und sein Trödler sind trotz der vielleicht zu roth gehaltenen Fleischtöne in hohem Grade lebenswahr und von einer zarten coloristischen Harmonie, die beinahe an *Pieter de Hooch* erinnert.

Von diesem, der es so wundersam verstand, das Spiel des Lichts auf seine Gemälde zu bannen, haben wir in der 11,426 Pinakothek ein wahres Juwel vor uns. Wie einfach! Eine junge Holländerin mit weisser Haube und rothem Jäckchen sitzt vom Rücken gesehen lesend in einfachem Zimmer. Durch die Scheiben des halbverschlossenen Fensters dringt der Sonnenschein und spielt auf Diele und Truhe. Alles athmet Behaglichkeit und Frieden. Die junge Frau hat sich's bequem gemacht. Ihre rothen Pantöffelchen, die sie ausgezogen, stehen mitten im Zimmer, auf dem Stuhl eine Delfter Schale mit rothbackigen Aepfeln. Das muss ein Sonntag-



409. F. v. Mieris: Austernfrühstück.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

morgen sein; fast glaubt man, den fernen Klang der Glocken durch die wonnige Stille zu vernehmen.

Auch der letzte der Leydener Feinmeister, *Frans van Mieris*, ist in der Pinakothek mit 15 Bildern vortrefflich vertreten. Selbst ein Cavalier und mit einer vornehmen Dame verheirathet, wie wir aus seinem Selbstporträt und dem Bildniss seiner Frau ersehen, begnügte er sich mit den Stoffen aus dem kleinbürgerlichen Dasein nicht, sondern brachte mit Vorliebe das Leben der vornehmen Stände zur Darstellung. Nur selten hat er Scenen aus dem Bauernleben behandelt. Bald sind es rauchende Soldaten, Trompeter, Trommler, die er uns vorführt. Bald zeigt er uns die vornehme Dame, wie sie beim Austernfrühstück sitzt, ihr Schoosshündchen kost, mit dem Papagei tändelt, die Laute spielt oder sich im Spiegel betrachtet. Seltener versteigt er sich zu mehrfigurigen Bildern, wie in der Darstellung, wo ein Offizier im Gasthause eingeschlafen ist und vom Wirthe bestohlen wird. Aber alle diese gemüthlichen einfachen Scenen sind mit feiner Charakteristik dargestellt und mit bewundernswerther Vollendung gemalt. Die Farbe ist mild und zart, aber zugleich satt und tief. Die Magie des Helldunkels, die feinen Abtönungen vom Licht zum Schatten, das Leuchten und Glänzen, die Zauber der Reflexe, die Kunst Seide, Sammet und Schmuck zu malen, die Harmonie der Farben, welche schon wohlthätig auf das Auge wirken, ehe man noch Formen und Gegenstand des Bildes erkennt

10,410 u. 411
10,422
10,412 u. 421
9,419
10,418
9,409
10,413 u. 414
10,415 u. 423
10,420



472. P. Potter: Ländliche Scene. (Nach Rad. v. Raab.)

— das Alles hat Mieris zur höchsten Höhe entwickelt. In Seidenzeugen, Pelzen mit Sammet besetzt ist er bewunderns-werth und wird in der Stoff-malerei höchstens von *Gerard Terborch* übertroffen.

9,389 Der »Knabe mit dem Hund«, den die Pinakothek von diesem besitzt, ist für Terborch's Stoff-kreis weniger bezeichnend, da-9,388 gegen ist das andere Bild »Der Trompeter als Liebesbote« ein leider nicht ganz gut erhaltenes Meisterwerk dieses grossen Künst-lers. Hier tritt uns Terborch in der That als der König des Kabinetsstückes, als der Herrscher im Reich des Gesellschaftszimmers jener Tage entgegen. Wie funkelt der Degen und Federhut des Trompeters, wie virtuos ist das weisse Atlasgewand behandelt und mit welcher unsäg-lichen Zartheit sind die Fleischtheile dazu gestimmt.

Von seinem Nachfolger *Eglon van der Neer* wurde diese 10,435 Stoffmalerei bis zum Extrem getrieben; aber das Fleisch ist 11,436 zu rosig, die Farben unharmonisch, und seine beiden Bilder tragen bereits jene glatte Gelecktheit zur Schau, die am Schlusse des Jahrhunderts zur Manier erstarrte. Bevor wir diesen Verfall der holländischen Kunst verfolgen, wollen wir noch die übrigen Kunstzweige ins Auge fassen, die damals in dem kleinen Lande zur Blüthe kamen.

Gleichzeitig und Hand in Hand mit der Genremalerei entwickelte sich die Thiermalerei zur glänzenden Blüthe. Neben den Porträtisten der Menschen stehen die Porträtisten



489. Adriaen van de Velde: Idyllische Landschaft.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

der Thiere. Da der Reichthum des Landes wie auf seinem Handel auch auf seiner Viehzucht beruhte, so wussten die Holländer die Schönheit des dargestellten Viehes wohl zu beurtheilen und zu schätzen.

Paul Potter, der berühmte Kuhmaler, der den Charakter des Rindes und Schafes mit solcher Naturwahrheit zum Ausdruck zu bringen wusste, wie die grössten Porträtisten kaum die menschliche Physiognomie wiedergegeben haben, ist leider nicht besonders gut in der Pinakothek vertreten. Auf dem einen Bilde zeigen die Rinder eine bis an die Hässlichkeit grenzende Naturtreue und eine Pinselführung, die eher auf einen Malerradirer (C. Bleecker?) als auf Potter schliessen lässt. Das zweite Bild, von 1646, ist ebenfalls kein Meisterwerk, namentlich die menschlichen Figuren sind in Auffassung, Zeichnung und Ausdruck mangelhaft und bisweilen sogar missgestaltet, was besonders von den unförmig grossen Köpfen und dem lächerlich ungestalten Kinderkopfe gilt. *Karel du Jardin* und *Willem Romeyn* unterscheiden sich von ihm besonders dadurch, dass sie die Motive zu ihren mit Thieren staffirten und in einem feinen Silberton gehaltenen Landschaften mit Vorliebe dem italienischen Boden entlehnten. Namentlich durch Dujardin hat das Hirten- und Bauernleben Italiens die höchste künstlerische Verkörperung gefunden. Von ihm empfingen dann auch andere holländische Meister, welche Italien nicht gesehen hatten, namentlich *Adriaen van de Velde* einen nicht unwesent-

6,471
6,472
9,477
7,478
9,482, 483 u. 484



502. Ph. Wouwerman: Pferdetränke.
(Nach Rad. v. Raab.)

lichen Einfluss. Von diesem liebenswürdigen Kleinmeister, der neben Potter die erste Stelle unter den holländischen Viehmalern behauptet, besitzt die Pinakothek fünf Bilder, die zwar in der psychologischen Charakteristik des Thierlebens, in der ungeschminkten Auffassung des Rindes den besseren Werken Potters nachstehen, dafür aber an Reichthum der Erfindung und an Feinheit der Anordnung ihm weit überlegen sind. Adriaen ist stets geistreich, stets liebenswürdig und wird daher heute mit enormen Preisen bezahlt, während er bei Lebzeiten mit dem Verdienste seines Pinsels nicht auskam, so dass seine Frau einen Leinwandladen halten musste. Diese Beliebtheit erklärt es auch, dass sein Nachahmer *Pieter van der Leeuw* in Auctionen gar oft den Namen Adriaen van de Velde führt. Der vielseitigste unter diesen Thiermalern war *Albert Cuyp*, der ausser mit einem stimmungsvollen Hirtenbild auch mit einer Lagerscene vertreten ist, worauf der Schimmel im Vordergrund besonders fesselt.

IV,487 11,488 9,489 6,490 u. 491 11,485 u. 483 6,475 6,474

Vor ihm, noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war als Pferdemaler nur *Palamedes Palamedesz* thätig gewesen, welcher Reitertreffen und Schlachten von stürmischer leidenschaftlicher Bewegung malte. Eine weitere Anregung zum eingehenden Studium des Pferdes scheint dann von *Pieter de Laer* ausgegangen zu sein, der lange Jahre in Italien lebte, wo er sowohl das Volksleben wie die Thiertypen vor den Thoren der ewigen Stadt mit nordischem Künstlerauge

6,492 u. 493 9,495 9,494

betrachtete. Seinen besonderen Virtuosen aber hat das Pferd in der holländischen Kunst erst in *Philip Wouwerman* gefunden, der in der Pinakothek ganz besonders gut, durch nicht weniger als 19 Bilder vertreten ist. In allen denkbaren Situationen tritt uns hier das edle Thier entgegen. Nur in einzelnen Bildern, wie in der Schlacht bei Nördlingen, in der Plünderung eines Dorfes, in dem Aufbruch aus dem Lager und in dem Reiterscharmützel klingt bei Wouwerman noch das Kriegsleben der früheren Zeit an. Sonst zeigt seine Staffage, weit entfernt von dem kräftigen Ungestüm und der urwüchsigen Leidenschaft des Palamedesz, schon verfeinerte, elegante Züge. Die Phantasie hat die ernsten Kämpfe bereits in ein Kriegsspiel verwandelt. Ausser den Kriegsbildern malte er Hirschjagden, Falkenbaizen und zahlreiche andere ländliche Scenen, in denen sich eine unerschöpfliche Erfindungsgabe, eine angeborene Empfindung für Eleganz und Schönheit des Kostüms und für Harmonie der Farbe offenbart. Der bekannte Schimmel Wouwermans, der gewissermassen das untrügliche Monogramm des Meisters ist, kommt auf fast allen diesen Bildern vor, die aus seinen verschiedensten Schaffensperioden stammen. Wer die spätern von den frühern unterscheiden will, möge besonders auf die Behandlung und Bildung des Pferdekörpers achten. Während Wouwerman nämlich auf seinen frühen Bildern nur schwere plumpe holländische Pferde anbrachte, machte er später seine Studien besonders in der Rheinpfalz [1]) und stellte nun die schlanken eleganten Pferde jener Gegend dar, liebe kluge Thiere, deren Seelenleben er mit derselben Meisterschaft zum Ausdruck zu bringen wusste, wie Potter jenes des Rindes oder des Schafes. In ähnlichem Stil sind auch die beiden Reitergefechte von *Jan van Huchten-*

11,506
11,507 u. 509
6,514
11,496
10,498
9,497
11,499 bis 505, 508, 511 bis 513

[1]) Vgl. A. von Wurzbach's Aufsatz über »Die holländischen Thier- und Landschaftsmaler« bei Dohme, »Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande«, Bd. II. Leipzig 1877.

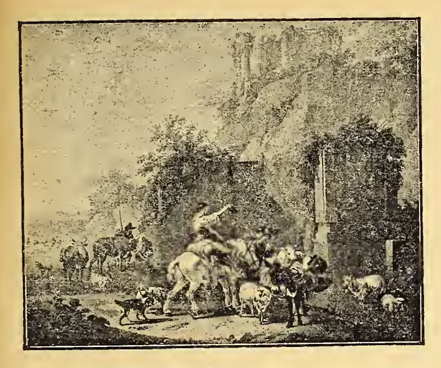
11,517 u. 518 *burg* gehalten, obwohl sie den Bildern Wouwermans an Pracht und Gluth der Farbe nachstehen.



648. M. Hondekoeter: Hühnerhof.
(Nach Reproduction von Piloty u. Löhle.)

Auch das Federvieh fand seinen Specialisten: in *Melchior Hondekoeter*, der das Leben und Treiben der Geflügelwelt mit so gesundem und offenem Blick wie kaum ein anderer beobachtete und künstlerisch wiedergab. 9,649 Wenn man seinen idyllisch ruhigen farbenprächtigen Hühner- IV,647 hof oder die packenden Kampfscenen zwischen Truthühnern IV,648 und Haushühnern betrachtet, weiss man in der That nicht, was man mehr bewundern soll — die Lebendigkeit, mit welcher die bewegten Scenen dargestellt sind oder die Feinheit, mit der er allen Einzelheiten, auch den losgelöst auf dem Erdboden umhertreibenden Federn ein künstlerisches Interesse einhauchte.

Das Gebiet aber, auf welchem die holländische Malerei die allerhöchsten Triumphe feierte, ist die Landschaft. Auch hier wurde lange Zeit der italienisirenden Richtung gehuldigt. So ahmte z. B. *Cornelis Poelenburg* in Rom die Weise des deutschen Malers Adam Elsheimer nach und verstand es, 6,519 bis 521 seine anmuthigen kleinen Landschaften mit reizenden Ge- 6,522 u. 523 stalten aus der heil. Geschichte, mit Genrefiguren, Göttinnen und badenden Nymphen zu bevölkern. Die Figürchen, welche 6,524 u. 525 seine geschickt abgerundeten, der römischen Campagna ent-



594. Nicolaas Berchem: Italienische Landschaft. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

lehnten Landschaften beleben, sind zwar recht allgemein in ihrer Formgebung, aber ungezwungen bewegt, anmuthig gruppirt und geschickt mit ihrer Umgebung verknüpft. An ihn schloss sich eine ganze Reihe ähnlicher Künstler wie Dirk van der Lisse und *Bartholomäus Breenberg* an, die ihn mit Glück nachahmten. Namentlich *Dirk van der Lisse* kommt in seiner in klarem, duftig bräunlichem Ton gehaltenen Landschaft mit dem tanzenden Pan seinem Vorbild sehr nahe. 6,527 u. 529 7,528 7,526

Auch unter den jüngern Malern pflegten noch viele ihre künstlerischen Motive in Italien zu suchen. *Jan Both* aus Utrecht, der in der Pinakothek mit 6 Bildern besonders gut vertreten ist, liebt grossartige Felsen und breite reichbelaubte Bäume, die mit Aussichten in duftig verschwimmende Fernen abwechseln, glänzendes Abendlicht, das die Luft erfüllt und seinen Bildern den Ton einer ernsten Pracht verleiht. *Nicolaas Berchem* in Haarlem stattet seine reichpoetischen, herrlich beleuchteten, namentlich im Duft der Ferne unübertrefflichen Landschaften bald mit Figuren des alten Testamentes, bald mit Reisenden, gewöhnlich aber mit Hirten und ihren Heerden aus, wie sie neben Ruinen rasten oder flache Gewässer durchschreiten. Nicht minder haben *Jan Asselin*, *Adam Pynacker* und *Jan Glauber* die grossartigen südlichen Formen in Bergen und Bäumen, den Glanz und Duft in den Lüften geliebt und sich bestrebt, den glühenden Lichtschimmer des südlichen Himmels in ihren Werken wieder- 8,583 bis 585 9,586 7,587 IV,588 IV,592 u. 594 10,593 11,595 u. 596 9,589 u. 590 IV,599 9,600 u. 601 7,604 8,605

zugeben, indem sie ihren Landschaften Motive aus dem Hirten- und Bauernleben Italiens hinzufügten. *Herman Swaneveldt* schloss sich sogar direct an die heroische Landschafts-
11,591 malerei Claude Lorrains an, doch fehlt seinem Bilde das Liniengefühl jenes Meisters und es wirkt unharmonisch in der Färbung, namentlich im Roth des Abendhimmels hart und trocken. Zu dieser Gruppe gehört auch noch *Herman*
10,572 *Saftleven*, obwohl er keine italienischen Gegenden malte,
u. 573 sondern dem Rheinthal, das er auf Studienreisen wiederholt
11,574 besucht haben muss, seinen charakteristischen landschaftlichen Reiz abzugewinnen suchte.

So abgerundet indessen die Arbeiten dieser Künstler auch sind, so haben sie doch fast nie diejenige Unbefangenheit und Naivetät, welche man vorzugsweise in solchen Darstellungen wünschen möchte. Die Landschaften sind oft nach einem Schema, nach Recepten zurecht gestutzt, die Figuren gewöhnlich ins Allgemeine verflacht. Ihre höchste Blüthe erreichte die holländische Landschaftsmalerei nur durch diejenigen Meister, welche sich die heimische — holländische oder wenigstens nordische — Natur und deren Eigenthümlichkeiten ohne weitere idealistische Nebenabsichten zum Vorbilde nahmen. Hier fällt jenes so unangenehm berührende Streben nach Glanz und Effect weg und ein anderes Element tritt in den Vordergrund. Die Meister dieser Werke waren die Ersten, welche die eigenthümliche Poesie der landschaftlichen Natur als solcher völlig empfanden und ganz erkannten; sie sind die Meister der malerischen Stimmung. Es sind nur einfache, einförmige Landschaften, die sie uns vorführen, aber welchen Reiz gewinnen dieselben unter dem lebendigen Wechsel von Licht und Schatten, Tönen und Farben. Die Wolkenmassen in ihrer mannigfachen Gestalt und Färbung, die Wirkungen der durchbrechenden Sonnenstrahlen, die Effecte der Wolkenschatten, alle diese gerade der nordischen, speciell der holländischen Landschaft eigenthümlichen Elemente haben



535. Jan van Goyen: Landschaft.
(Phot. Hanfstängl.)

diese Maler überhaupt erst für die Kunst entdeckt. Sie haben recht eigentlich erst die Poesie des bewölkten Himmels gefühlt und wiedergegeben, während für die früheren Maler nur das blaue, höchstens durch einige leichte Wölkchen belebte Firmament vorhanden war. Ganz eigenartige Töne sind es, die man da sieht. Wie reizvoll sind die Wolkenbildungen, wenn sie in schimmerndem Silbergrau über die Landschaft langsam dahinziehen! Was lässt sich dabei Alles fühlen, sinnen und denken, wenn man so recht diese Stimmung in sich aufnimmt. Selbst das unscheinbarste Theilchen der Mutter Natur, selbst der dürftigste Ausschnitt wirkt als harmonisches Ganze, das in der intimen Berührung mit Licht und Luft aufzuathmen, Seele und Bewegung zu haben scheint. Die pantheistische Philosophie Spinoza's findet hier ihr künstlerisches Spiegelbild. Als der älteste dieser holländischen Naturalisten tritt uns *Esaias van de Velde* in seiner bereits 1618 gemalten »Volksbelustigung auf dem Eise« entgegen. Die Figürchen sind kräftig und gedrungen, aber nicht unfein gezeichnet und heben sich in ihren frischfarbigen Kleidern von dem fest und doch geistreich behandelten landschaftlichen Hintergrunde wirksam ab, in welchem die Lufttöne klar und wahr aufgefasst, aber der feuchten holländischen Atmosphäre entsprechend schon in jene einheitlich graubraune Gesammtstimmung hinübergeleitet sind, welche in der nächsten Generation zur Herrschaft in der holländischen Landschaftsmalerei gelangte. **6**,530

Der erste Meister dieser jüngern Generation ist *Jan van Goyen*. Holländer vom Kopf bis zur Zehe, malt er seine **6**,535 bis 537

holländischen Bilder ohne sich an irgendwelche Compositionsprincipien zu kehren. Meist sind es holländische Dörfer, Dünen oder Städte, die in der Ferne auftauchen und über denen sich ein glänzend grauer Himmel wölbt. Der in leicht braunem Ton gehaltene Vordergrund ist staffirt mit Bauern oder Fischern aus der Gegend. Unscheinbare Motive fürwahr, und doch was für ein Zauber ist darüber ausgegossen! Das Ganze ist vollständig in einen holländischen Dunst getaucht, von der heimathlichen Atmosphäre durchtränkt, und dadurch üben die Bilder trotz der fast photographischen Treue in der Zeichnung eine einheitliche Wirkung aus, wie sie nie einer jener »Meister der edlen Linie« erreicht hat.



544. J. Ruysdael: Hügellandschaft. (Nach Rad. v. Raab.)

6,540 u. 541 In seiner Weise entwickelte diesen Stil *Salomon Ruysdael* weiter, indem er ohne auf die Vorzüge van Goyens zu verzichten der Localfarbe der einzelnen Gegenstände schon bei 7,542 weitem mehr Rechnung trug, wofür besonders die Flusslandschaft mit den Weiden als Beispiel gelten kann.

Sein Neffe und Schüler *Jacob Ruysdael* brachte die holländische Stimmungsmalerei zu ihrer höchsten Höhe. Er weiss das atmosphärische Leben nicht nur wie jene Künstler im Idyllischen, sondern auch im Grossartigen zu erfassen; die Farbe steigert sich bei ihm bis zur dramatischen Kraft. Wie kein Zweiter weiss er die Natur in ihrem geheimnissvollsten Weben zu belauschen, wie kein Anderer sie mit seinem eigensten Empfinden zu beseelen und zu einem tiefen Spiegel des menschlichen Gemüthslebens zu machen. Hügel 7,544 mit Haidekraut und steilem Pfad, der von einem wilden



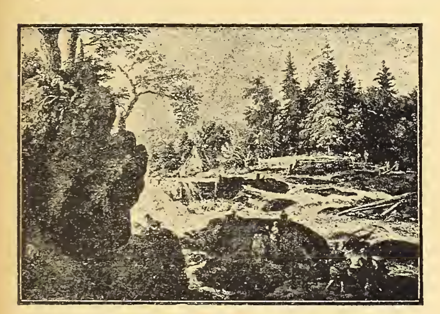
570. Meindert Hobbema: Landschaft.
(Phot. Hanfstängl.)

Rosenstrauch überwuchert wird, einsam stehende Wasser zwischen schwermüthigen Bäumen, tiefschattige Wälder, in denen Heerden weiden, nordische Wasserfälle, die durch finstere Tannen brausen — über allem ruht ein poetischer Zauber, ein träumerisch wehmüthiges Empfinden, eine Tiefe der Naturpoesie, wie sie kein Dichter je in Verse gefasst hat.

7,548 u. 551
9,545 u. 546
10,550
IV,547

Dieselbe Stimmung klingt mit einem mehr lyrischen Hauch bei *Meindert Hobbema* weiter. Sein Bild — eines der wenigen, die auf dem Kontinent zu finden sind — ist weniger elegisch als heiter idyllisch aufgefasst. Stille Waldeinsamkeit, hinter den Bäumen lauscht heimlich ein rothes Ziegeldach, die Sonnenstrahlen winden sich durch die Aeste und Blätter und fallen magisch auf den Wasserspiegel — ein solches Bild beschreiben hiesse ein lyrisches Gedicht in schale Prosa umsetzen.

9,570



569. Allart van Everdingen: Landschaft mit Wasserfall.
(Phot. Hanfstängl.)

Die gewaltige Natur Norwegens endlich mit ihren starrenden Felsen und finsteren Tannen, die in den klaren Himmel aufragen, mit ihren wilden Giessbächen und tosenden Wasser-

fällen hat *Allart van Everdingen* mit bewundernswerther Feinheit und grosser Farbenfreudigkeit gemalt. Die drei Bilder, welche die Pinakothek von ihm besitzt, sind so grandios und ergreifend, so künstlerisch vollendet, aber auch so hoffnungslos düster, wie diejenigen keines andern holländischen Malers. Namentlich sein berühmter »Wasserfall« ist an zwingender Kraft der Stimmung, an geistreicher Energie der Contraste beinahe dem daneben hängenden ähnlichen Bilde Ruysdaels überlegen. Es ist Abend geworden in der dunklen Schlucht, durch deren tannenbesetzte Felsen sich ein mächtiger Strom hindurchzwängt, um vor uns donnernd in den Abgrund zu stürzen. Die dämmernde Stimmung des Ganzen, welche bereits die Mühle drüben in ihr tiefstes Dunkel gehüllt hat, wie die Wuth des brausenden Stromes, der sich in eintönigem Tosen an den zitternden Felsen bricht, das wirkt Alles mit geradezu elementarer Gewalt auf uns ein. Das Beklemmende, Beängstigende, welches die Uebermacht wilder Naturkräfte auf unsere Einbildungskraft ausübt, ist wunderbar wiedergegeben. Und über dieser finstern, tief melancholischen Scene, über dieser schauervoll düstern Gegenwart, wölbt sich in wolkenlosem Glanze der Abendhimmel, und es erfüllt unsere Seele ein wehmüthiges Beben wie ein Traum von längst entschwundenem Glück.[1])

IV,566 u. 568 II,567



579. J. Wynants: Landschaft.
(Nach Rad. v. Raab.)

Gegen diese Grössten müssen natürlich die Andern trotz aller Geschicklichkeit zurücktreten. Am nächsten kommt

[1]) Vgl. die äusserst feinsinnige Charakteristik Friedr. Pechts im Text zum Hanfstängl'schen Galeriewerk, München 1882.



613. Willem van de Velde· Ruhige See.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

ihnen noch *Jan Wynants,* wenn auch nicht mit seinen grossen ziemlich decorativen Bildern, so doch [IV,579 u. 580] mit seinen kleinen liebevoll und subtil durchgeführten Waldinterieurs. [II,575 u. 582; 10,576, 578 u 581; 9,577] Während jene Künstler die Landschaft gewissermassen aus der Ferne betrachteten, sie mit kecken Strichen hinzeichneten, sieht Wynants die Landschaft in unmittelbarer Nähe an und malt gewissermassen mikroskopisch. Ein Fahrweg von einer alten Buche überschattet, auf der andern Seite die weite Aussicht in die blaue Ferne, nur hie und da von einem Strauch unterbrochen — das ist im Allgemeinen der Charakter seiner sämmtlichen acht Bilder. *Jan van der Meer* [IV,554] mit seiner schönen Waldlandschaft, *Aart van der Neer,* der [6,571] treffliche Mondscheinmaler, *Pieter Nolpe* mit seinem Fischer- [6,538] dorf, *Decker's* Stranddorf unter Bäumen und *Rombouts'* Bauern- [9,560] hof seien ebenfalls noch erwähnt; doch auch mit ihnen ist [11,564] die grosse Reihe der holländischen Landschafter noch lange nicht erschöpft.

Dass die Holländer sich übrigens nicht nur auf ihr Land beschränkten, sondern auch ihre zweite Heimath, die See, in den Kreis ihrer malerischen Wirksamkeit zogen, versteht sich bei der Lage ihres Landes und bei der Bedeutung, die sie als seefahrendes Volk hatten, von selbst. Schon der 1630 gestorbene *Jan Porcellis,* von dem die Pinakothek ein [6,531] kleines Bildchen besitzt, hatte dieses Genre zu einer gewissen Vollendung gebracht. Als Hauptmeister gelten *Simon de* [6,607 u. 608] *Vlieger, Jan van de Capelle* und *Willem van de Velde der* [7,611]



555. Holländisch um 1650: Waldlandschaft.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Jüngere, neben denen wir 11,612 u. 613 *Ludolf Backhuyzen* und 7,610 *Jan Beerstraaten* nicht vergessen wollen. IV,609 Die See mit allen ihren Launen und die Fahrzeuge, welche dieselbe beleben, vom kleinen Fischerboot bis zum stolzen Dreimaster haben sie mit der Kenntniss alter Seeleute und mit echtem künstlerischen Geschmack geschildert.

Aber nicht nur die Landschafts- und Seemalerei wurde in Holland auf neuen Wegen zu eigenartiger Vollendung emporgeführt; selbst das Architekturstück, das Stillleben und das Frucht- und Blumenstück erhielt erst durch holländische Meisterhände seine reifste Ausbildung.

10,614 u. 615 *Jan van der Heyden* malte holländische Marktplätze und Schlösser mit einem so unsäglichen Fleiss, dass man jeden einzelnen Stein im Gemäuer und jedes Blättchen an den Bäumen mit Sicherheit erkennen kann, ohne doch den Eindruck der Härte zu empfangen. 9,616 *Hendrik van Vliet* wurde nicht müde, architektonische Interieurs, besonders das Innere der alten gothischen Kirche von Delft zu schildern und wird in der Perspective und im harmonischen Helldunkel nur von 6,617 *Antonis de Lorme* übertroffen.

Im Stillleben d. h. zunächst in der Darstellung todter Thiere ist Jan Weenix eine Specialität eigener Art. Schon sein Vater 6,633 *Jan Baptista Weenix* war ein vielseitiger tüchtiger 9,634 Meister, der das farbige Volksleben unter italienischen Prachtgebäuden mit gesunder und frischer Naturanschauung darzustellen wusste. In der Kunstgeschichte aber lebt besonders



633. Jan Baptist Weenix: Der Scheerenschleifer.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Jan Weenix fort. Was bei Wouwerman der Schimmel, das ist bei Weenix der todte Haase, der, in stupender Ausführung, fast regelmässig den Mittelpunkt seiner Gemälde bildet, um welchen er alles mögliche und unmögliche todte Gethier und Jagdgeräthe gruppirt. München ist besonders reich an Bildern seiner Hand; es besitzt die Folge von Jagd- und Thierstücken, die Weenix im Auftrage des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz zwischen 1703/12 für dessen Jagdschloss Bensberg am Rhein gemalt hat.

6,635 u. 636

IV,637, 638, 640 bis 646

11,639

Die Vorliebe der Holländer für schöne und seltene Blumen, auf deren Pflege die Reichen wie die minder Bemittelten die grössten Summen verwendeten, zog schliesslich auch die Früchte- und Blumenmalerei gross. Eine Aufzählung der zahllosen Meister, die auf diesem Gebiete thätig waren, ist unmöglich.[1]) Begnügen wir uns damit, die schönen Bilder *David de Heems* zu bewundern, die sich durch ungewöhnlichen Geschmack in der Composition auszeichnen und coloristisch zu den grössten Meisterwerken der holländischen Schule gehören. Betrachten wir dann die dünn, zart und verschmolzen gemalten Werke *Jan Huysum's* und schenken wir schliesslich auch den selten vorkommenden Werken der *Rachel Ruysch* Beachtung.

6,621

10,622

8,623

5,624

11,651 u. 653

9,654

10,655 u. 656

[1]) Man vergleiche darüber die »Geschichte der holländischen Malerei« von A. von Wurzbach, Prag und Leipzig 1882.

So hat die holländische Schule auf allen Gebieten der Malerei mustergültige Schöpfungen hervorgebracht, ja eine ganze Reihe von Stoffen überhaupt erst der Kunst erschlossen. Sie hatte im 17. Jahrhundert einen Höhepunkt erreicht, der nicht mehr überholt werden konnte, und es ist nichts natürlicher, als dass auch zu Ende des Jahrhunderts ein Rückschlag eintrat. Sie endigte damit, womit sie begonnen hatte, mit der schalen Nachahmung der Italiener. Abermals wie im 16. Jahrhundert regte sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts in den Holländern der Trieb, ihre nackte, derbe, urwüchsige Kunst durch das Studium der Italiener zu veredeln, und abermals trat nichts als ein unerquicklicher Manierismus dabei zu Tage.



640. J. Weenix: Todtes Wild. (Nach Rad. v. Raab.)

9,431, 433, 434 Schon *Gottfried Schalcken*, ein Schüler Dou's, der mit Vorliebe religiöse Gegenstände wie die klugen und thörichten 10,432 Jungfrauen oder die heil. Magdalena bei Kerzenbeleuchtung malte, tritt uns als einer dieser Manieristen entgegen. Den 21,1347 u. 1348 verderblichsten Einfluss aber übte *Gerard de Lairesse*, der in seiner »Allegorie auf das Leben eines Künstlers« das Studium der Italiener mit demjenigen Poussins zu verbinden, sich auf den Standpunkt der gleichzeitigen Historienmalerei Frankreichs, des sog. »grossen Stils« zu stellen suchte. In welchem Maasse die holländische Malerei schon im Beginne des 18. Jahrhunderts ihre reizvollen nationalen Eigenthümlich- 23,438 bis 467 keiten verloren hatte, zeigen am besten die Bilder *Adrian van der Werff's*, an welchen die Pinakothek besonders reich ist, da sie fast alle Werke besitzt, welche dieser Meister als



443. Adriaen van der Werff: Die Verstossung der Hagar. (Phot. Hanfstängl.)



451. Adriaen van der Werff: Die heil. Magdalena. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.

Hofmaler des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf gemalt hat. Diese Werke haben ihm grössere Ehren eingetragen, als selbst Rubens oder Rembrandt je erhalten hatten. Seine heil. Magdalena, sein Ecce homo, seine Grablegung, seine Diana und Kallisto, sowie besonders die 15 Bilder, welche die Mysterien der katholischen Kirche von der Verkündigung bis zur Krönung Mariä schildern, wurden nicht nur von dem entzückten Kurfürsten mit ganz unerhörten Summen bezahlt, sondern haben auch in späterer Zeit noch vielfach als das Non plus ultra der Kunst gegolten. Und doch, wie akademisch muthen heute seine Arbeiten uns an. Elfenbein- oder Porzellanmalerei hat man treffend sein Colorit, besonders das des Fleisches genannt.[1]) Es ist keine Grösse in ihm, keine mächtige Idee durchgeistigt seine Werke. Vom Copiren der Bilder eines Mieris ausgehend, strebte er durch Lairesse's Vorbild bewogen, den

IV,451 **23**,446 **23**,439, 445 **23**,448 bis 463

[1]) Vergl. die vorzügliche Charakteristik in Rebers Geschichte der Neueren deutschen Kunst, Leipzig 1884. Bd. I.

delicaten Pinsel jener Kleinmeister auf Stoffe der Historienmalerei zu übertragen — und der Erfolg war eine Mischung, die weder Fisch noch Fleisch ist. Akademische Zierlichkeit und geleckte Pinselführung ist an die Stelle jeglicher Empfindung getreten.

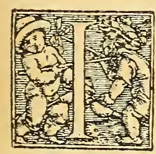
Allerdings war dieser Ausgang der holländischen Malerei schon lange vorauszusehen. Im holländischen Volke selbst waren allmählich alle freiheitlichen Regungen erstorben. Die Nachkommen der Freiheitskämpfer waren engherzige verknöcherte Spiessbürger geworden. Da musste eine Kunst, die im volksthümlichen Leben ihre Wurzeln gehabt hatte, von selbst aufhören. Die volksthümlichste aller Malereien endigte mit einem parfümirten Hofmaler.





VI. Die Spanier.

Saal XI. Cab. 21.

M schroffsten Gegensatz zur holländischen Malerei steht die spanische.[1] Hier findet die ganze monarchisch-hierarchische Richtung, die den spanischen Staat begründet und gross gemacht hatte, auch in der Malerei ihr treues Abbild. Die Spanier malten fast ausschliesslich Kirchenbilder, die sie mit einem glühenden Feuer leidenschaftlicher Inbrunst, mit einer naturalistischen Kraft der einzelnen Gestalten und selbst mit einem Anflug schwärmerischer Sinnlichkeit von national spanischem Gepräge ausstatteten, wie sie sich in der Kunst

[1]) Vergl. O. Mündler, Die spanische Schule in München, in den »Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst«, Jahrg. 1865, p. 305. Natürlich kommt ausserdem auch hierfür das treffliche Capitel in Woermanns Geschichte der Malerei, Bd. III, in Betracht.

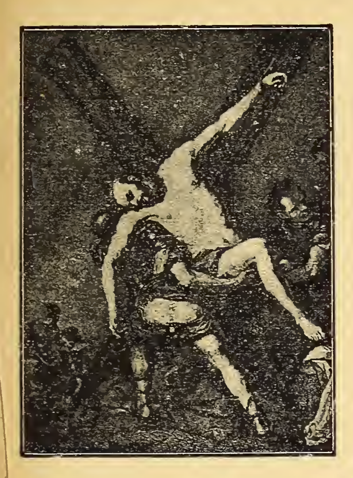
keiner andern Zeit und keines andern Volkes in gleicher Weise vereinigt finden. Nothwendigerweise zog aber auch ein solcher Feudalstaat wie der spanische mit seinen Granden und Kirchenfürsten eine Porträtkunst gross, die zu dem Höchsten zählt, was irgend ein Land auf diesem Gebiete hervorgebracht hat. In der Blüthezeit noch eine Reihe von genreartigen Darstellungen aus den untersten Schichten des Volkes — damit ist der Inhalt der spanischen Malerei erschöpft.

Der früheste Spanier, der uns in der Pinakothek entgegentritt, ist *Juan Pantoja de la Cruz*, der in Madrid unter Philipp II. als Bildnissmaler eine fruchtbare Thätigkeit entfaltete und ausser im Madrider Museum nur in der Wiener Galerie und in der Pinakothek vertreten ist. Seine beiden Bildnisse des Erzherzogs Albrecht von Oesterreich und seiner Gemahlin Infantin Isabella, Tochter Philipps II. von Spanien, zeigen noch eine ziemlich trockene uninteressante Wiedergabe der Natur bei liebevoller und zarter Behandlung der Kleidung. In Valencia war als Kirchenmaler *Francisco Ribalta* thätig, von dem in Valencias Kirchen noch zahlreiche Bilder erhalten sind und von dem auch die Pinakothek eine lebensgrosse Darstellung »Maria und Johannes vom Grabe des Herrn heimwandelnd« besitzt — ein schönes Bild, das durch seine weiche zarte Malerei und durch seine Gefühlstiefe fesselt.

XI,1277 u 1278

XI,1279

Fast ganz aus dem Rahmen der spanischen Malerei fällt *Josepe Ribera gen. Spagnoletto* heraus, der sich in Neapel der Richtung Caravaggio's anschloss und vermöge seiner staunenerregenden Kenntniss der Anatomie und des menschlichen Körpers einer der Hauptmeister jener Schule wurde. Er zeigt in seinen Werken eine wüste abenteuerliche Phantasie, die sich sowohl in seinen vielverbreiteten Brustbildern von Anachoreten, Propheten und Philosophen als besonders in seinen grösseren geschichtlichen Bildern ausspricht, deren



1280. J. Ribera: Martyrium des h. Andreas: (Nach Rad. v. Raab.)

Eindruck er durch effectvolle Beleuchtung zu einem packenden, oft auch grauenerregenden zu gestalten wusste. Betrachten wir die Einzelfiguren der Heiligen Petrus, Bartholomäus und Onuphrius oder den Franziskanermönch mit dem Todtenkopf, so sehen wir sofort, dass ihn in erster Linie der malerische Reiz dieser verwitterten Gestalten fesselte. Die alten, von den Unbilden des Lebens durchfurchten Gesichter, das greise Haar, die wallenden grauen Bärte, die hervortretenden Sehnen und Adern weiss er mit Virtuosität auf die Leinwand zu bannen. Aus diesem Grunde hat ihn auch das alte Höckerweib mit der Henne in demselben Maasse wie die Heiligen gereizt. Künstlerischer als in diesen Bildern, bei denen wir uns des Eindrucks des Anatomieprofessors doch nicht ganz erwehren können, wirkt er in seinen Märtyrerscenen, in denen geradezu die fanatische Peinigerwollust eines spanischen Grossinquisitors zu Tage tritt. Das Martyrium des heil. Andreas ist in dieser Beziehung besonders bezeichnend und stellt sich als Kreuzabnahme in drastischen Gegensatz gegen die Kreuzabnahmen der classischen Meister des Cinquecento.[1]) Der Leichnam des Heiligen ist nicht nur ein auf jede Formveredelung verzichtender Act, sondern steigert auch die Wirkung des Todes bis zu bereits sehr vorgeschrittener Verwesung. Beinahe brutal ist das Motiv,

XI, 1283 bis 1286

XI, 1282

XI, 1280

[1]) Vergl. Rebers Text zu den Raab'schen Radirungen, München, Käser 1886.

dass der Märtyrer, am linken Handgelenk gebunden, noch an einem Kreuzesarm hängt, während ein Kriegsknecht den Körper bereits über die Schulter geworfen hat und wegschleppen will. Dabei ist die Beleuchtung eine äusserst effectvolle. Aus dem dunkeln Hintergrunde sieht man nur den fahlen Leichnam des Heiligen mit seinem blauen Lendentuch, die gelben Beinkleider des Kriegsknechtes und das am Boden liegende rothe Tuch phantastisch aufleuchten. Vieles, was in den Galerien seinen Namen trägt, rührt übrigens von seinen Schülern her, welche die Weise des Meisters nachahmten und seine Arbeiten häufig copirten. XI,1281 So scheint der sterbende Seneca nur eine geschickte Nachahmung im Stile Ribera's von seinem Schüler Luca Giordano zu sein, auf den besonders die durch Nachdunkeln pechschwarz gewordenen Schatten schliessen lassen, welche im Gegensatz zu den grellen Lichtern hier unmalerisch fleckig wirken.



1291. Francisco Zubarán: S. Franciscus v. Assisi.
(Phot. Hanfstängl.)

Am schärfsten bringt die Askese des spanischen Mönchthums *Francisco Zurbarán* zum Ausdruck, von dem wir in der Pinakothek ein in düsterem Colorit gehaltenes Bild des XI,1291 h. Franziskus von Assisi haben. Desgleichen tritt der spanische Nationalcharakter klar in der visionären Farbengluth zu Tage, mit welcher *José Antolines* seine mit vollem Namen XI,1310 und der Jahrzahl 1668 bezeichnete Concepzion und seinen XI,1311 heil. Hieronymus ausstattete. Weniger charakteristisch ist die XI,1301 Vision des heil. Antonius von *Alonso Cano,* da hier die spanischen Härten und Seltsamkeiten mehr gemildert und abge-



1310. José Antolines: Die unbefleckte Empfängniss.
(Phot. Hanfstängl.)

schliffen erscheinen. Und auch *Clodio Coellô* verleugnet in seiner Darstellung des über ein Gewässer schreitenden heil. Petrus von Alcantara die nationalen Eigenthümlichkeiten, um statt dessen — mehr im Stile von Rubens, den er offenbar studirt hat — eine üppige Formgebung mit blühendem Colorit zu verbinden. XI,1309

Neben dieser religiösen Malerei entwickelte sich, wie schon gesagt, die Bildnissmalerei in Spanien zu höchster Blüthe. Sie nahm, obgleich im Dienste des Hofes, doch keinen höfischen Charakter an, sondern wusste unbedingte Aehnlichkeit und spanische Grandezza zu einem unauflöslichen Ganzen zu vereinen. *Velasquez,* jetzt der Liebling der verwöhnten Kenner, kann naturgemäss nur im Museum von Madrid in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt werden. Ausserdem besitzt die benachbarte Galerie in Schleissheim eines der schönsten Bilder, welche diesseits der Pyrenäen vorkommen. Dasselbe ist die verkleinerte Replik eines im Museo del Prado zu Madrid befindlichen, um 1640 gemalten Werkes und stellt den allgewaltigen spanischen Minister el Conde duca Olivarez dar, wie er auf prächtigem Rosse, in der Feldherrntracht, halb vom Rücken gesehen, bildeinwärts sprengt. Unbeschreiblich ist der edle ritterliche Anstand, die echt spanische Grandezza, die uns hier entgegentritt. Wie der Mann zu Pferd sitzt; welche Zuversicht in seinem Blicke, dem Keiner zu trotzen wagte, und wie lustig die hellrothe Schärpe fliegt!

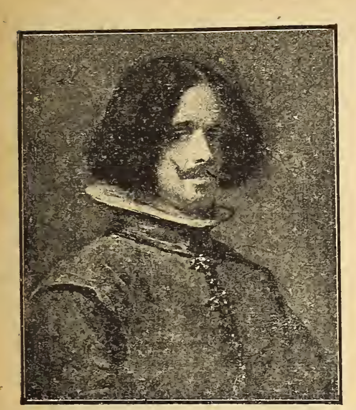
Noch viel weniger aber lassen sich die malerischen Eigenschaften anschaulich machen, die unendliche Wahrheit und Helle des Lokaltons, das Strahlende der Färbung, das Breite und Fette der Behandlung, die Festigkeit der Zeichnung, die spielende Sicherheit der Hand.[1]) So lange das Meisterwerk noch nicht wieder nach München übertragen ist, möge daher der Kunstfreund den Besuch der Schleissheimer Galerie um so weniger versäumen, als in der Pinakothek Velasquez nur sehr mittelmässig vertreten ist.



Velasquez: Reiterbildniss des Grafen Olivarez.
(Phot. Hanfstängl.)

XI,1292 Dieselbe besitzt leider nur ein sehr verdorbenes Selbstbildniss des Meisters, das ihn in späteren Jahren darstellt und in mehrfachen Repliken — u. a. zweimal in der Sammlung der Malerporträts in Florenz — vorkommt. Seiner frühen Zeit könnte XI,1293 auch noch das Porträt eines jungen Spaniers angehören, XI,1294 während das Bildniss der Infantin Maria Marguerita, Tochter des Königs Philipp IV. von Spanien, nur das im Wiener Belvedere befindliche Original copirt. Vielleicht rührt diese Copie und wahrscheinlich auch das Porträt des Velasquez von dessen Schwiegersohn *Juan Martinez del Mazo* her, der oft die Wiederholungen der Bildnisse dieses Meisters

[1]) Vergl. die begeisterte Schilderung Otto Mündlers in den »Recensionen über bildende Kunst« 1865 p. 308. Mündler gebührt das Verdienst, auf dem Bilde zuerst die Hand des grossen spanischen Meisters erkannt zu haben, nachdem es vorher als »Ein Ritter zu Pferde von Kaspar de Crayer« gegolten und demgemäss wenig Beachtung gefunden hatte. Später war es kurze Zeit in der Pinakothek aufgestellt, musste aber auf Wunsch König Ludwigs II. wieder nach Schleissheim zurückgebracht werden.



1292. Velasquez: Selbstporträt.
(Phot. Hanfstängl.)

ausführte und in der Pinakothek noch mit einem Knabenporträt 21,1296 und mit dem Bildniss eines unbekannten Mannes gut vertreten XI,1295 ist. Aus dieser Zeit ist dann auch noch von *Antonio Pereda* das Bildniss eines spanischen Offiziers in rothem Kostüm, der uns XI,1298 mit seinem militärischen Knebelbart in die Tage des dreissigjährigen Krieges versetzt. Nach Valesquez' Tode nahm seine Stellung in der Gunst des Hofes *Don Juan Carreño de Miranda* ein, von dem die Pinakothek XI,1302 ein Bildniss der Donna Maria Anna de Austria, zweiten Gemahlin des Königs Philipp IV. als Wittwe in Aebtissinnenkostüm besitzt.

Eine fesselnde Episode in der spanischen Malerei bildet ausserdem das Genre. Die Künstler, die stets eigensinnige grosse Herren porträtirten oder gar Heilige malten, mit denen sie noch ceremoniöser umgehen mussten, fühlten naturgemäss das Bedürfniss, ab und zu auch Bilder zu malen, bei denen sie ganz freie Hand hatten, und suchten sich dazu ihre Modelle aus den untersten Schichten des Volkes. Hierher gehören z. B. die beiden in branstigen Farben gemalten Bilder von *Pedro de Moya*, die uns junge Cavaliere in XI,1299 u. 1300 schlechter Gesellschaft zeigen. Die Perlen dieser Richtung aber sind die bekannten, durch unzählige Copien verbreiteten Sevillaner Gassenbuben *Murillo's*. In der That zeigen diese Werke die echtesten Reize der Genrekunst in sich vereinigt, nicht in der Art der feinen Cabinetstücke eines Teniers und Ostade, denen sie schon äusserlich mit ihren fast lebensgrossen Figuren nicht zu vergleichen sind, sondern eher in

der Art des Frans Hals, mit dem sie die packende realistische Kraft und die breite saftige Pinselführung gemein haben.[1]) Welche Fülle frischesten Lebens und zugleich welcher glückliche Humor ist in der Darstellung dieser kleinen sonnegebräunten Vagabunden, die, mit wenigen Lumpen nur spärlich bedeckt, kummerlos, zufrieden und selig in einer Strassenecke Sevilla's so behaglich beisammen kauern. Der warme Wiederschein des südlichen Himmels liegt goldig über diesen lachenden Scenen idyllischer Bedürfnisslosigkeit. Am



1306. Murillo: Die Würfler. (Nach Rad. v. Raab.)

XI,1306 schönsten sind wohl die beiden Betteljungen, die würfelspielend am Boden sitzen, ohne sich um ihren Citronenkorb und um den zerbrochenen Krug zu kümmern, während ein dritter in seliger Verzückung in sein Brod beisst. Die Kinder sind halbe Wilde, mit Lumpen bedeckt und von dürftigem, fast verhungertem Gliederbau, dabei von ziemlich gewöhnlichen, wenn auch südlich pikanten Zügen. Was uns so unsäglich an ihnen fesselt, ist also sicherlich nicht ihre Schönheit, die kaum vorhanden, sondern vor allem die ungeheuere Wahrheit des Ausdrucks, der Bewegung und des ganzen Colorits. Da ist kein kleinlicher, gemachter Zug, keine mühevolle Darstellung des Nebensächlichen, sondern es redet ein Künstlergenius zu uns, der des artistischen Raffinements gar nicht mehr bedarf, um sich mit überzeugender Macht zu offen-

[1]) Vgl. Hermann Lücke's Aufsatz über Murillo in Dohmes' »Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands«. Leipzig 1879.



1304. Murillo: Melonenesser.
(Nach Rad. v. Raab.)

baren. Jeder ist so ganz bei dem, was er thut; der Essende kaut mit solcher Andacht, starrt so gedankenlos in's Blaue hinein oder Euch an, weil seine Seele ganz auf seiner Zunge sitzt; der, welcher eben die Würfel geworfen, wie der dem Beschauer den Rücken zu drehende, welcher ihr Rollen verfolgt, sind der Eine etwas spitzbübischer, der Andre einfältiger, doch beide so in ihr Spiel vertieft, dass schon ein starkes Erdbeben nothwendig wäre, um ihre Aufmerksamkeit abzulenken. Wie eifrig der Eine aussieht, mit allen fünf Fingern den rollenden Würfeln nachfolgt die der andere, Blödere, mit der Fingerspitze antippen möchte, um sie besser zählen zu können. Da ist keine Spur von Posiren, man glaubt die Bürschchen aufjauchzen zu hören, denen es in ihren Lumpen so wohl ist wie keinem König. Und wie gibt nun vollends das Colorit den dunklen Teint der Jungen, ihre grossen glänzenden Augen, das sonnverbrannte Fleisch wieder![1]) Die unvergleichlich meisterhafte Behandlung des Helldunkels, der silberhelle Wolkenhimmel, das bezaubernde Spiel des Lichtes und der Reflexe, die Darstellung der Verkürzungen, die scharfe Charakteristik der gemeinen Formen, das Alles ist von einem Zauber grossartig schlichter Wahrheit, der Nichts gleichkommt, was Andere Aehnliches geschaffen und die Murillo selbst kaum wieder erreicht hat, so schön auch seine übrigen Bilder sein

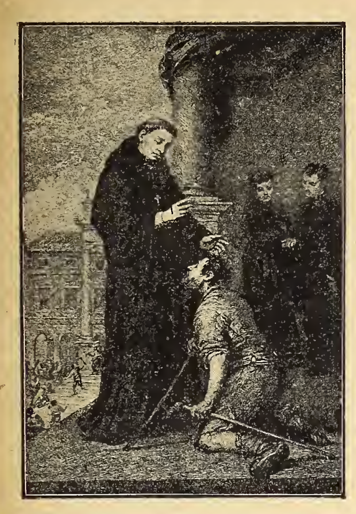
---

[1]) Vgl. die feinsinnige Schilderung Friedrich Pecht's im Text zum Hanfstängl'schen Galeriewerk.



1307. Murillo: Die Geldzählerin. (Nach Rad. v. Raab.)

mögen. Am weitesten durchgeführt erscheinen darunter die XI,1304 zwei Gassenjungen, von denen der eine eine Traube abbeert, während der andere sein höchstes Glück in der Gestalt einer Melone geniesst, an der er mit vollen Backen kaut. Das dritte XI,1305 stellt drei andere Gassenbuben dar, wie sie auf einer Steinstufe sitzend mit Wollust den Inhalt eines irdenen Napfes leeren, während ein kleiner Hund gierig zuschaut. Ausser diesen drei Bildern besitzt die Pinakothek noch zwei andere Genrebilder XI,1307 von Murillo, »Zwei Mädchen XI,1308 Geld zählend« und »Eine Alte, die einen Jungen säubert«, die jenen dreien an Kraft und Lebendigkeit nicht ganz gleichkommen. Ein Zwischenglied zwischen diesen Genrebildern und den Hauptwerken Murillo's aus dem Gebiete der hohen religiösen Malerei, von denen die Pinakothek keines aufzuweisen hat, bildet das herrliche, ganz volksthümlich gehaltene Gemälde XI,1303 »Der heil. Johannes de Deo heilt einen Lahmen«. An dem Eingang einer Kirche, hinter der man die Front eines Klostergebäudes bemerkt, steht der Heilige in schwarzem Ordensgewand und legt heilend die Hände auf einen vor ihm kauernden Krüppel. Meisterhaft ist das väterlich ernste, aristokratische Gesicht des Heiligen und der gläubige Ausdruck des Bettlers wiedergegeben. Im Hintergrund sieht man ihn freudig davongehen und laut den Wohlthäter preisen, der ihm zur Heilung verholfen. Das schwarze Gewand des Heiligen, sein vornehmes etwas leidendes Gesicht und der feine Silberton des Ganzen geben diesem Bild eine Noblesse,



1303. Murillo: S. Johannes de Deo. (Nach Rad. v. Raab.)

die durch die bunten Lumpen des Krüppels beinahe noch gesteigert wird.

Mit Murillo bricht die Entwicklung der spanischen Malerei jäh und plötzlich ab, gerade so, wie auch die spanische Literatur um dieselbe Zeit und gerade mit ihren Hauptmeistern Cervantes, Lope de Vega und Calderon ein plötzliches Ende nahm. Es kam das Elend des spanischen Erbfolgekriegs, aus welchem Philipp IV. von Bourbon, der Enkel Ludwigs XIV. als Herrscher von Spanien hervorging. Das Haus Habsburg, unter dem das Land seine höchste Machtentfaltung in der Politik, in der Literatur und Kunst erlebt hatte, war vom Throne verschwunden. Die Spanier waren in den Hintergrund gedrängt von den Franzosen.





VII. Die Franzosen.

Saal XII. Cab. 21.



GLEICH Spanien ist auch Frankreich erst seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts als Grossmacht in die europäische Kunstgeschichte eingetreten.

Im 16. Jahrhundert entfaltete am französischen Hofe nur die Familie der Clouets auf dem Gebiete der Porträtmalerei eine tüchtige Wirksamkeit. Dem als Bildnissmaler hochgefeierten *Jehan Clouet*, der seit 1518 am Hofe Franz' I. thätig war, von dem sich beglaubigte Werke aber nicht erhalten haben, schreibt man wohl mit Recht das Bildniss eines jungen Mannes in schwarzem Barett zu, das bei ziemlich alterthümlicher Auffassung doch durch ausserordentlich delicate Behandlung, grosse Zartheit der Empfindung und liebenswürdige Feinheit des silbergrauen Tones fesselt. Von den häufiger vorkommenden Bildnissen seines Sohnes *François Clouet* besitzt die Pinakothek das Brustbild der Claudia, Tochter Heinrichs II. von Frankreich und Gemahlin des Herzogs Carl II. von Lothringen, das noch den

21,1314

21,1315



1315. François Clouet: Porträt der Herzogin Claudia von Lothringen. (Phot. Hanfstängl.)

nordischen Stil der Porträtmalerei mit schärfster Charakteristik der Zeichnung und der Farbe und mit Ausschluss jeglicher in Italien üblicher Abrundung und Stilisirung zeigt und sich dadurch als geistesverwandt den Werken der grossen nordischen Porträtisten van Eyck und Holbein erweist. Ein Nachfolger dieser ältern Porträtmaler war im 17. Jahrhundert noch *Louis Le Nain,* dessen »Bildnissmaler, der eine Dame porträtirt« die gleiche schlicht ernste Auffassung zeigt. Nur beginnt an Stelle der einfachen, der Natur abgelauschten Auffassungsweise der Clouets hier schon die Pose zu treten. Beide Leute sind hingesetzt um gemalt zu werden.

21,1339

Während dieser Künstler noch unberührt von fremden Einflüssen war, lenkte die übrige französische Malerei seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts in eine ausgesprochen italienisirende Richtung ein.

Einige schlossen sich der naturalistischen Richtung Caravaggio's an, so z. B. *Valentin,* dessen Bilder dieselbe Plastik der Modellirung, dieselben grell einfallenden Lichter und schwarzen Schatten bei gleich derber Formauffassung wie diejenigen Caravaggio's zeigen. Auch sein Stoffgebiet ist dasselbe. Religiöse und antik-geschichtliche Bilder seiner Hand wie die »Dornenkrönung« und »Herminia bei den Hirten« sind zwar nicht selten, aber nicht massgebend für seinen Stil; um so bezeichnender sind seine häufigen lebensgrossen Bilder aus dem Soldatenleben, die sich von denen Caravaggio's nur durch eine weniger inner-

XII, 1317
XII, 1319
XII, 1318

liche Leidenschaft, durch eine schwerere und unreinere Palette, durch manierirtere Bewegungen und durch ein gewisses französisches Etwas in den Typen und in der Haltung unterscheiden. Ein zweiter, der es gleich Valentin in Italien mit realistischen Darstellungen zu hohem Ansehen brachte, war *Jacques Courtois, gen. le Bourguignon*, der sich in Rom unter dem Einflusse Cerquozzi's zum Schlachtenmaler ausbildete. Seine beiden figurenreichen Gemälde, welche ein lebendiges Kampfgewühl vor einer in gelbliche Dampf- und Staubwolken gehüllten Landschaft darstellen, enthalten eine Fülle malerischer, frisch aufgefasster Einzelmotive und sind zu einem übersichtlichen Ganzen zusammengefasst. Die Farben der Fahnen, der Rosse und die Kleider der Krieger heben sich von der in gelbgrauem Dunstton gehaltenen Landschaft wirkungsvoll ab. Nur eine gewisse Schwere, welche durch spätere Nachdunkelung noch verstärkt ist, thut der Frische des Eindruckes Abbruch. In ähnlichem Stil ist auch der »von Gesindel umlagerte römische Kalkofen« des sonst mehr als Altarmaler bekannten *Sebastien Bourdon* gehalten. Die Zeichnung ist zwar nicht sehr sorgfältig, die Pinselführung aber breit und flüssig, das Colorit, durch Nachdunkelung schwer und bleiern geworden, war ursprünglich blond und einheitlich.

XII, 1333 u. 1334

XII, 1332

Die andern französischen Maler wandten sich alle der akademischen Richtung zu.

Der erste derselben, *Simon Vonet*, kann nur als mittelmässiger Eklektiker gelten, der in Rom die verschiedensten Einflüsse auf sich wirken liess. Seine Madonna ist ziemlich oberflächlich und verblasen, seelenlos im geistigen Ausdruck und kalt in der Farbe — ein in's Französische übersetzter Guido Reni. Nicht minder liess sein Schüler *Eustache le Sueur* das in Italien grossgezogene akademische Wesen auf sich wirken. Während er von Hause aus ein bedeutendes coloristisches Talent war — wie das kleine skizzenhaft gehaltene

21, 1320

Bild der Messe Ludwigs IX. zeigt, das ausserordentlich reizvoll in lichten Tönen zusammengestimmt ist — sehen wir an der grossen Darstellung Christi im Hause des Lazarus, wie trivial und langweilig er wurde, wenn er sich aufs hohe Pferd setzte und eine Musterleistung im Sinne der damaligen akademischen Kunst schuf. 21,1331 XII, 1330

Den Culminationspunkt dieser Richtung, fast möchte man sagen den Extract des französischen Wesens jener Zeit bildet *Nicolas Poussin,* dessen classischen Gipskopf wir in der Copie eines in Rom 1650 gemalten Selbstbildnisses bewundern können. In der Landschaft finden wir bei ihm einen Zug ins Grandiose, der oft ins Leere übergeht; seine Figuren zeigen stets eine Anlehnung an griechische Statuen und verleugnen jede Abstammung vom lebenden Menschen, die doch noch bei den manierirtesten Carraccisten zu bemerken war; er ist der Erfinder des akademischen Normalkopfes, der bei stets gleichmässigen höchstedlen Formen die Affecte der Seele in theatralischer Weise zur Ansicht bringt. Auf diese Weise wusste er zwar seinen Bildern eine gewisse Classicität zu verleihen, die sie aber mit dem vollen Verluste unmittelbarer Lebendigkeit erkaufen. Poussin war der Corneille der französischen Malerei, bei dem stets eine verstandesmässige und gelehrte Correctheit den freien Aufschwung der Phantasie ersetzen soll. So ist die Beweinung Christi mehr von ihrer archäologisch-historischen wie von ihrer religiösen Seite aufgefasst und wirkt mit ihren übermässig studirten aber nicht empfundenen Gesichtstypen und dem zahlreichen im Hintergrund angebrachten archäologischen Ballast nicht frisch, naiv, ursprünglich. Dasselbe gilt von dem zweiten Bilde, das den phrygischen König Midas darstellt, wie er auf den Knieen den Bakchus bittet, er möge die ihm verliehene Gabe wieder zurücknehmen, dass Alles, was er berühre, sich in Gold verwandle. Auch hier fällt sofort die einförmig antike, allgemeine Bildung der Köpfe auf, die den Beschauer völlig kalt lässt. 21,1323 XII, 1321 XII, 1322



1326. Claude Lorrain: Idyllische Landschaft.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Dieser einförmige Zug macht sich auch in der heroischen Landschaftsmalerei der Franzosen geltend, wie sie durch *Claude Lorrain* zur höchsten Blüthe gebracht wurde. Claude Lorrain und Ruisdael! Welcher Gegensatz! Während Ruisdael das innere Weben der Natur belauschte, componirte Claude lediglich nach den Regeln seines ausserordentlich fein entwickelten Schönheitsgefühls, woraus sich selbstverständlich eine gewisse Familienähnlichkeit aller seiner Bilder ergab. Im Vordergrunde ist meist coulissenartig eine mächtige Baumgruppe oder ein Tempelbau vorgeschoben, damit Mittel- und Hintergrund um so vertiefter erscheinen, in der Ferne zeigt sich stets der unvermeidliche classische Höhenzug. Gestein, Berg, Laub, ein Strom, ein classisches Gebäude — immer sind es dieselben Versatzstücke, welche der Maler nur in ihren Stellungen wechseln lässt, um jede andere Combination für eine neue Landschaft auszugeben. Dass die Natur als ein Organismus wirke, dessen Glieder mit dem Ganzen in lebendiger Wechselwirkung stehen, also mit diesem ihren Charakter verändern, liegt nicht in seiner Richtung. Ganz unerreicht ist er freilich in der Kunst wirkungsvoller Beleuchtung, feiner Abtönung von Licht und Schatten, harmonischer Färbung und in der luftigen Behandlung der Wolken. Den Morgen, den Nachmittag, den Sonnenuntergang, den Sonnenaufgang weiss er mit gleicher Virtuosität zu schildern.

XII, 1234 bis 1327

Von den spätern Malern, welche den Glanz der Regierung Ludwigs XIV. zu verherrlichen hatten, ist in der Pina-



1340. Philipp de Champaigne: Bildniss des Feldmarschalls Turenne. (Phot. Hanfstängl.)

kothek naturgemäss wenig zu finden. Der grosse *Charles Lebrun*, dessen Ruhm die Apollogalerie im Louvre und die grosse Galerie von Versailles bis zum heutigen Tage erhalten haben, dessen Bedeutung aber im Allgemeinen mehr der Geschichte der decorativen Künste als derjenigen der Malerei angehört, kann selbstverständlich aus Staffeleibildern nicht in seiner Bedeutung erkannt werden, am wenigsten aus den zwei Bildern der h. Magdalena und des Evangelisten Johannes, die in der Pinakothek sich befinden. Auch von seinem Rivalen *Pièrre Mignard* ist nur eins seiner beliebten süsslichen Madonnenbilder — Mignarden genannt — vorhanden

XII, 1335 u. 1336

XII, 1338

Ungleich freier und wahrer in der Auffassung treten uns die französischen Bildnisse jener Zeit entgegen. Wie wohlthuend einfach und zugleich vornehm wirkt das Bildniss des Marschalls Turenne von *Philipp de Champaigne*. Wie charakteristisch bringt *Nicolas Largillière* in seinem Damenbildniss die freche Geschminktheit und Lüsternheit seiner Zeit zum Ausdruck. Oder wie unnachsichtlich zeigt uns *Hyacinthe Rigaud* in seinem Bildniss des Herzogs Christian III. von Zweibrücken die ganze perückengeschmückte Geschwollenheit der grossen Welt jener Tage. Auch *Josef Vivien's* Bildnisse des Erzbischofs Fénélon von Cambray und des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern sind in dieser Beziehung werthvoll.

XII, 1340

XII, 1365

XII, 1354

XII, 1356

XII, 1358

Die militärische Laufbahn König Ludwigs XIV. endlich spiegelt sich in den vier Schlachtenbildern *Frans van der*

XII, 1342 bis 1345 *Meulen's* anschaulich wieder, welche einige Scenen aus dem Feldzug gegen die spanischen Niederlande im Winter 1668 (Einnahme von Dôle, Belagerung von Tournay, Beschiessung von Oudenaerde und Einnahme von Lille) in kulturgeschichtlich interessanter Weise und zugleich mit einer gewissen vlämischen Gemüthlichkeit schildern, die nicht ganz in das steife Hofceremoniell der französischen Kunst hereinpasst.



1376. Chardin: Köchin. (Phot. Hanfstängl.)

Der Blumenmaler dieser Zeit, XII, 1346 *Jean Baptiste Monnoyer,* ist auf seinem Gebiet ein weit echterer Vertreter des Zeitalters Ludwigs XIV. Frostig, steif und decorativ bei eleganter Anordnung, ist er mit den gleichzeitigen Niederländern in keiner Weise zu vergleichen. Erfreulicher 21,1363 u. 1364 wirken die beiden Stillleben von *François Desportes,* auf denen namentlich die Thiere sehr lebendig aufgefasst und mit grosser Liebe und Natürlichkeit gemalt sind.

21,1359 bis 1361 Die Meister, welche den Uebergang zum Rococo bilden, XII, 1362 *Pierre Subleyras* und *François le Moine* können ebenfalls nur in ihren umfangreichen Kuppel- und Deckengemälden und nicht in den wenigen Tafelbildern der Pinakothek gewürdigt werden. Und noch weniger ist — was ganz besonders zu bedauern ist — die reizvolle Kunst des französischen Rococo in der Pinakothek zu studiren. Am besten ist noch der 21,1368 u. 1369 Landschaftsmaler *Joseph Vernet* vertreten, der in seinen Bil- XII, 1370 bis 1374 dern eine gewisse treue und wahre Naturauffassung erreicht, aber als echter Franzose seiner Zeit sich doch von dem Triebe nach einer besonderen, gleichsam geräuschvollen Wirkung nicht losmachen konnte, die er durch eine gewisse

Aufregung der Natur, seltsame Beleuchtung und stark hervortretende bewegte Staffage zu erreichen suchte. Die grossen Hauptmeister Watteau und Boucher fehlen gänzlich, und der »Betrogene Ehemann« von *Le Prince* kann für das Fehlen dieser Meister der Grazie keinen Ersatz geben. Von *J. B. Chardin* sehen wir eine seiner anspruchslosen, an die besten Holländer erinnernden Küchenscenen, von *J. B. Greuze* eins seiner tugendsamen aber zugleich sinnlich anmuthigen und verführerischen Mädchenbilder. Einen vollen Begriff von der reizvollen Anmuth der französischen Rococomeister wird aber nur ein Besuch des Louvres oder des Berliner Schlosses vermitteln können. Auch die benachbarte Galerie von Schleissheim enthält manches interessante französische Bild, während die englischen Hauptmeister jener Zeit, Reynolds und Gainsborough, selbstverständlich nur in der Londoner Nationalgalerie zu studiren sind.

21,1375

21,1376

21,1377





VIII. Spätere Deutsche.

Saal XII. Cab. 22.



INE Uebersicht über die spätere deutsche Malerei kann wenig Genuss mehr gewähren. Während für die andern Länder das 17. Jahrhundert eine Hauptblütheperiode der Kunst bezeichnet, war in Deutschland das Kunstgestirn längst — schon vor dem 30jährigen Kriege untergegangen.[1])

Auch die deutschen Maler hatten sich schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dem überwältigenden Einflusse der italienischen Kunst vollständig hingegeben. Zunächst glaubten sie längere Zeit die nachahmenswerthesten Vorbilder unter den Venetianern gefunden zu haben. *Christoph Schwarz* aus München ahmte in seinem grossen Altarwerk, das auf dem Mittelstück die h. Jungfrau, auf den Seitenflügeln den h. Hieronymus und die h. Katharina darstellt, in etwas

XII, 1380 bis 1382

[1]) Vgl. die geistvolle Charakteristik in Rebers Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. I, Leipzig 1884.



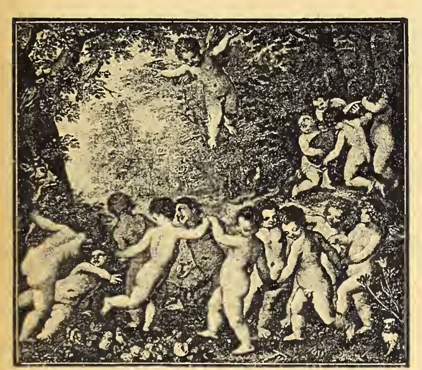
1380. Christ. Schwarz: Die h. Jungfrau.
(Phot. Hanfstängl.)

verblasener Weise den Stil Paolo Veronese's nach. Eigenartiger ist das Selbstbildniss des Künstlers mit seiner Familie, das freilich ebenfalls die alte deutsche Formenstrenge aufgegeben hat, aber in seiner wahren einfachen Behandlung und breiten Pinselführung immerhin als ein achtbares Porträtstück gelten kann. Eine noch frischere Begabung zeigt der Münchener *Johann Rottenhammer,* von welchem die Pinakothek fünf auf Kupfer gemalte Bildchen mit religiöser und mythologischer Staffage besitzt. Eine selbständige Verarbeitung der fremden Einflüsse ist ihm allerdings auch nur in dem 1605 in Venedig gemalten Parisurtheil gelungen, während die andern bei einer gewissen Anmuth und Liebenswürdigkeit sich doch nicht über die glatten kalten Durchschnittsleistungen der italisirenden Moderichtung erheben. Später wandte sich die Vorliebe der deutschen Künstler der Richtung Caravaggio's zu, welche in ihrer effectvollen Derbheit den nordischen Kunstjüngern noch mehr zusagte. Ein Beispiel für diese Richtung bietet *Johann Carl Loth* aus München,

XII, 1379

22,1383 bis 1388

22,1383



1387. Johann Rottenhammer: Tanzende Kinder.
(Phot. Hanfstängl.)



1399. Caspar Netscher: Die Dame mit dem Papagei.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

von dem die Pinakothek ein XII, 1408 bis 1410 Rosenkranzfest, den Schutzengel Raphael mit einem Knaben und die Errettung der Mutter Nero's besitzt — Bilder, die aber mehr die Fehler als die Tugenden des römischen Naturalisten aufweisen. Die einzige Oase in dieser Wüste bildet *Adam Elsheimer* aus Frankfurt.[1]) Zur Zeit, wo die akademische Schönheitsregel und der Actsaal den Inhalt der Kunst auszumachen schien, malte er seine mit Figuren staffirten und oft im kleinsten Format gehaltenen Landschaften, in denen er Nichts wiedergeben wollte als den Eindruck, den die herrliche Natur auf sein empfängliches Gemüth gemacht hatte. Unter den zeitgenössischen Werken muthen uns diese Bildchen in ihrer keuschen Einfachheit oft an wie die ersten Schneeglöckchen im Frühling. Diesen Eindruck haben wir am meisten von 22,1394 dem winzigen, kaum 8 cm grossen Bildchen, wo eine kleine Heerde zu Wasser getrieben wird; nicht so gut hat er bei den übrigen Bildern der Pinakothek diese Wirkung erreicht. Seiner früheren Zeit gehört das in grösserem Format gehal- 22,1393 tene »Martyrium des h. Laurentius« an, eine Composition von strenger, trefflicher Zeichnung, classischer Gewandung und edler Ruhe bei kühler Färbung, die trotz der Verschiedenheit im Umfange einen gemeinsamen Zug mit den gleichzeitigen Arbeiten seines Freundes Rubens aufweist. Bei

[1]) Vgl. die liebevolle Würdigung desselben in Bodes' »Studien zur Geschichte der holländischen Malerei«, Braunschweig 1883.



1402. Caspar Netscher: Schäferscene.
(Phot. Hanfstängl.)

dem Brand von Troja hat er den doppelten Einfluss des Sternen- und Fackellichtes fein beobachtet. Die Allegorie, welche das Opfer der Menschen um Erfüllung ihrer mannigfachen Wünsche und Verlangen darstellen soll, fesselt ebenfalls durch reiche Färbung und ausgebildetes Helldunkel, während bei der Flucht nach Aegypten der Mond in seiner stillen Pracht sein mildes Licht über die heilige Familie ausgiesst. Und sonderbar, dieser bescheidene Künstler, der noch dazu in der Blüthe der Jahre hinweggerafft wurde, übte einen tiefgehenden Einfluss auf seine Zeitgenossen aus, da er den Ton des Herzens traf.

22,1390

22,1389

22,1391

Während Elsheimer unter den holländischen Landschaftsmalern zahlreiche Nachahmer fand, beobachten wir das umgekehrte Verhältniss bei *Caspar Netscher* aus Heidelberg, der sich so eng an die Holländer anschloss, dass man ihn fast mit mehr Recht zu den holländischen Malern rechnen könnte. Er pflegte anfangs das Genrebild, indem er nach Terborchschem Vorbild Atlas, Seide und Sammet mit Virtuosität darstellte, während er bei seinen spätern religiösen oder mythologischen Gegenständen süsslich oder unharmonisch in der Farbe wirkt.

22,1398, 1399 u. 1408

22,1400 u. 1402

Von den Uebrigen schlossen sich die einen diesem, die anderen jenem Stile an. So suchte *Johann Georg Fischer* in Augsburg von den Ergebnissen der ältern deutschen Kunst zu zehren und setzte seine Gefangennahme Christi aus Motiven Dürer'scher Federzeichnungen zusammen. Die Porträts von *Joachim von Sandrart* und *Christoph Paudiss* haben wenig

XII, 1406

XII, 1407



1426. Balthasar Denner: Bildniss eines alten Mannes.
(Phot. Hanfstängl.)

Eigenartiges; *Johann Lingelbach* aus Frankfurt hielt sich in seiner Heuernte an das Vorbild Wouwermans, und nur *Johann Heinrich Roos* bildete sich für seine trefflichen, mit Thieren staffirten italienischen Landschaften einen eigenen markigen Stil aus.

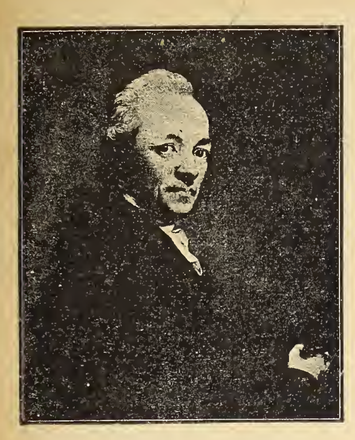
12,1403 XII, 1411 bis 1414, 1417 bis 1419 22,1412, 1415, 1416

Im 18. Jahrhundert nahmen dann die Versumpfung und die Nachahmung des Fremden noch mehr überhand, wie man z. B. aus der entsetzlich schwülstigen »Allegorie auf die Gewinnsucht« von *Josef Werner* oder aus den mit keckem Vortrag gemalten Landschaften von *Franz Joachim Beich* ersieht, die zwischen Poussin und Salvator Rosa eine wohlweisliche Mitte halten. Nur in der Porträtmalerei wurde auch damals noch Tüchtiges geleistet. Das Frauenporträt von *Johann Kupetzky* zeigt coloristische Kraft und Schärfe der Charakteristik. Die zwei — früher als Perlen der Malkunst angestaunten — auf Kupfer gemalten Bilder eines alten Mannes und einer alten Frau von *Balthasar Denner* frappiren durch die mikroskopische Genauigkeit und die Wollust, mit der jedes Hautfältchen und jede Runzel ausgeführt ist, wobei sie freilich jede tiefere geistige Charakteristik, ja selbst eine wahre

22,1420 XII, 1423 u. 1424 XII, 1425 12,1426 u. 1427



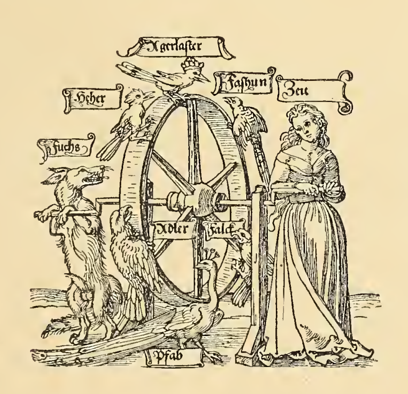
1432. Angelika Kauffmann: Selbstbildniss.
(Phot. Hanfstängl.)



1433. Anton Graff: Selbstbildniss. (Phot. Hanfstängl.)

Natürlichkeit vermissen lassen. *Angelica Kauffmann,* der Liebling ihrer Zeit, erscheint in ihrem Selbstporträt recht langweilig akademisch, während dasjenige des Dresdener Malers *Anton Graff* durch seinen saftigen Vortrag und die markige Durchführung fesselt. XII, 1432 XII, 1433

Der Münchener Zeitgenosse Graff's, *Johann Edlinger,* ist leider durch kein einziges seiner charakteristischen, flott gemalten Porträts vertreten; dagegen tritt uns in dem Selbstbildniss des *Raphael Mengs* bereits der Vorläufer der modernen deutschen Kunst entgegen, über deren Entwicklung ein Rundgang durch die Neue Pinakothek belehren kann. XII, 1431





Künstlerverzeichniss.

Seite

Albani, Francesco, geb. in Bologna 1578, gest. das. 1660 . . 94
Albertinelli, Mariotto, geb. in Florenz 1474, gest. das. 1515. . 78
Allori, Christofano, gen. Bronzino d. J., geb. in Florenz 1577, gest. das. 1621 94
Altdorfer, Albrecht, geb. vor 1480, gest. in Regensburg 1538. 60
Antolines, José, geb. in Sevilla 1639, gest. in Madrid 1676 . . 190
Arpino, Cavaliere d', eigentl. Giuseppe Cesari, geb. in Rom 1568, gest. das. 1640 94
Artois, Jacques d', geb. in Brüssel 1613, gest. das. 1665 . . . 147
Asselyn, Jan, geb. zu Diepen bei Amsterdam 1610, gest. in Amsterdam 1660 175

Backer, A. Jacob, geb. zu Haarlingen 1608, gest. in Amsterdam 1651 160
Bakhuysen, Ludolf, geb. zu Emden 1631, gest. zu Amsterdam 1708. 182
Baldung, Hans, gen. Grien, geb. zu Schwäbisch Gmünd vor 1480, gest. zu Strassburg 1545 60
Balen, Hendrik van, geb. in Antwerpen 1575, gest. das. 1632 107
Baroccio, Federigo, geb. zu Urbino 1528, gest. das. 1612 . . 94
Basaiti, Marco, geb. in Venedig, gest. das. nach 1521 82
Bassano, Jacopo (da Ponte), geb. zu Bassano 1510, gest. das. 1592 92
Batoni, Pompeo Girolamo, geb. in Lucca 1708, gest. in Rom 1787. 103

Seite

Beccafumi, Domenico, geb. in delle Cortine bei Siena 1486, gest. in Siena 1551 80
Beerstraten, Jan, geb. in Amsterdam 1622, gest. das. 1687 . . 182
Bega, Cornelis, geb. in Haarlem 1620, gest. das. 1664 163
Beham, Barthel, geb. in Nürnberg 1502, gest. in Italien 1540 . 55
Beich, Franz Joachim, geb. in München 1665, gest. das. 1748 210
Bellini, Gentile, geb. um 1426, gest. in Venedig 1507 82
Berchem, Nicolas, geb. in Haarlem 1620, gest. in Amsterdam 1683. 175
Biset, Karl Emanuel, geb. zu Mecheln 1633, gest. zu Breda 1685. 146
Bles, Herry met de, geb. um 1480 zu Bouvignes, gest. nach 1521 in Lüttich 19
Bloemart, Abraham, geb. zu Gorkum 1564, gest. zu Utrecht um 1658 151
Boel, Pieter, geb. in Antwerpen 1622, gest. in Paris 1674 . . 149
Bol, Ferdinand, geb. in Dordrecht 1611, gest. in Amsterdam 1680. 160
Bordone, Paris, geb. in Treviso 1500, gest. in Venedig 1570 . 90
Both, Jan, geb. in Utrecht um 1610, gest. das. um 1651 . . . 175
Botticelli, Sandro, geb. in Florenz 1446, gest. das. 1510 . . . 71
Bourdon, Sebastien, geb. zu Montpellier 1616, gest. in Paris 1671 200
Bouts, Dirk (Dirk van Haarlem), geb. in Haarlem nach 1400, gest. in Löwen 1475 9
Brakenburgh, Richard, geb. 1650 in Haarlem, gest. das. 1702 . 164
Breenberg, Bartholomäus, geb. 1600 zu Deventer, gest. in Amsterdam 1660 175
Brekelenkam, Quirin, thätig in Leyden 1648 bis 1668 168
Brescianino, Andrea del, um 1525 in Siena und Florenz thätig 80
Breu, Georg, thätig 1500—1536 in Augsburg 63
Bril, Paul, geb. in Antwerpen 1554, gest. in Rom 1626 . . . 107
Brouwer, Adriaen, geb. um 1605 wahrscheinl. zu Oudenaerde in Flandern, gest. 1638 in Antwerpen 141
Brueghel, Jan, d. Aeltere, geb. in Brüssel 1568, gest. in Antwerpen 1625 107
Bruyn, Bartholomaeus, geb. in Köln 1493, gest. das. 1556 . . 27
Burgkmair, Hans, geb. 1473 in Augsburg, gest. das. 1531 . . 40

Canale, Antonio (Canaletto), geb. in Venedig 1697, gest. das. 1768. 103
Canlassi, Guido, gen. Cagnacci, geb. 1601 zu Castel S. Arcangelo bei Rimini, gest. in Wien 1681 94

Seite

Cano, Alonso, geb. in Granada 1601, gest. das. 1667 190
Cantarini, Simone, geb. zu Oropezza bei Pesaro 1612, gest. in Verona 1648 94
Capelle, Jan van de, thätig in Amsterdam 1650—1680 181
Caravaggio, Michelangelo Merisi da, geb. 1569 zu Cavaggio bei Bergamo, gest. 1609 zu Porto d'Ercole in Süditalien . . 100
Cardi, Lodovico, gen. il Cigoli, geb. in Cigoli bei Florenz 1559, gest. in Rom 1613 94
Careño de Miranda, Juan, geb. 1614 zu Aviléz in Asturien, gest. 1685 in Madrid 193
Carracci, Annibale, geb. 1560 in Bologna, gest. 1609 in Rom 94
Carracci, Lodovico, geb. in Bologna 1555, gest. das. 1619 . . 94
Castiglione, Giov. Benedetto, geb. in Genua 1616, gest. das. 1660 102
Cavedone, Giacomo, geb. 1577 zu Sassuolo bei Modena, gest. 1660 in Bologna 94
Cerquozzi, Michelangelo, geb. in Rom 1602, gest. das. 1660 . 102
Champaigne, Philipp de, geb. in Brüssel 1602, gest. in Paris 1674 203
Chardin, Jean Bapt. Siméon, geb. in Paris 1698, gest. das. 1776 205
Cignani, Carlo, geb. in Bologna 1628, gest. zu Forli 1719. . 94
Cima da Conegliano, geb. zu Conegliano bei Treviso, thätig zwischen 1489 und 1508. 83
Cimabue's Schule, erstes Viertel des 14. Jahrhunderts 66
Claude Lorrain, geb. um 1600 in Lothringen, gest. 1682 in Rom 202
Cleef, Joost van, thätig 1511 bis nach 1554 in Antwerpen . . 105
Clouet, Jean, geb. wahrscheinl. in den Niederlanden, gest. um 1540 in Paris 198
Clouet, Francois, geb. zu Tours um 1500, gest. in Paris um 1572 198
Coello, Clodio, geb. 1621 in Madrid, gest. das. 1693 191
Cornelisz, Cornelis, van Haarlem, geb. 1562 in Haarlem, gest. das. 1638 150
Correggio, eigentl. Antonio Allegri, geb. 1494 zu Correggio bei Modena, gest. das. 1534 80
Courtois, Jacques, le Bourguignon, geb. 1621 zu St. Hippolyte (Franche Comté), gest. 1676 in Rom 200
Craesbeeck, Joost van, geb. zu Neerlinter in Brabant vor 1608, thätig 1631—51 in Antwerpen, gest. vor 1662 in Brüssel 145
Cranach, Lucas, geb. 1472 zu Kronach in Oberfranken, gest. 1553 in Weimar, thätig in Wittenberg 56
Crayer, Caspar de, geb. in Antwerpen 1584, gest. in Gent 1669 140
Credi, Lorenzo di, geb. 1459 in Florenz, gest. das. 1534. . . 72
Cuyp, Albert, geb. in Dordrecht 1605, gest. das. 1691 172

Seite

David, Gerard, geb. zu Ouwater in Südholland um 1450, gest. in Brügge 1523 14
Decker, Cornelis, thätig in Haarlem 1643—1678 181
Denner, Balthasar, geb. in Hamburg 1685, gest. in Rostock 1749 210
Desportes, Alex. François, geb. 1661 zu Champigneul (Champagne), gest. 1743 in Paris 204
Diepenbeeck, Abraham, geb. zu Herzogenbusch 1596, gest. zu Antwerpen 1675 130
Dolce, Carlo, geb. in Florenz 1616, gest. das. 1686 95
Domenichino, eigentl. Domenico Zampieri, geb. 1581 in Bologna, gest. 1641 in Neapel 94
Dou, Gerard, geb. in Leyden 1613, gest. das. 1675 165
Douffet, Gerard, geb. 1594 in Lüttich, gest. das. 1660 140
Duck, J. A., thätig um 1630—1650 in Haarlem. 162
Dürer, Albrecht, geb. in Nürnberg 1471, gest. das. 1528. . . 46
Dyck, Anthonis van, geb. zu Antwerpen 1599, gest. in London 1641 130

Eeckhout, Gerbr. van den, geb. in Amsterdam 1621, gest. das. 1674. 157
Elsheimer, Adam, geb. in Frankfurt a. M. 1578, gest. in Rom 1620 208
Everdingen, Allart van, geb. in Alkmaar 1621, gest. in Amsterdam 1675 180
Eyck, Hubert van, geb. in Masseyck um 1366, gest. in Gent 1426 7
Eyck, Jan van, geb. nach 1380 zu Masseyck, gest. 1440 zu Brügge 7

Fabritius, Carel, geb. um 1624, gest. in Delft 1654 160
Feselen, Melchior, geb. wahrscheinl. in Passau, gest. 1538 in Ingolstadt 63
Fischer, Johann Georg, geb. in Augsburg 1580, gest. in München 1643. 209
Floris, Frans, eigentl. de Vriendt, geb. um 1517 in Antwerpen, gest. das. 1570 104
Francia, Francesco, eigentl. Raibolini, geb. in Bologna 1450, gest. das. 1517. 73
Fyt, Jan, geb. in Antwerpen 1611, gest. das. 1661 149

Garofalo, eigentl. Benvenuto Tisi, geb. in Ferrara 1481, gest. das. 1559 80
Gelder, Aart van, geb. 1645 in Dordrecht, gest. das. 1727 . . 160
Gennari, Bartolommeo, geb. in Cento 1591, gest. das. um 1650 94
Gheringh, Anthonis, thätig in Antwerpen 1662—1668 148

Seite

Ghirlandajo, Domenico, geb. in Florenz 1449, gest. das. 1494 71
Ghirlandajo, Ridolfo, geb. in Florenz 1483, gest. das. 1561. . 79
Giordano, Luca, geb. in Genua 1616, gest. in Mantua 1670 . 102
Giotto di Bondone, geb. 1276, gest. in Florenz 1337 67
Giovanni da Fiesole, Fra, geb. 1387, gest. in Rom 1455, thätig in Fiesole und Florenz. 67
Glauber, Jan, geb. 1646 zu Utrecht, gest. 1726 zu Amsterdam 175
Goes, Hugo van der, thätig seit 1465 in Gent, gest. 1482 im Kloster v. Soignies bei Brüssel 8
Goltzius, Hendrik, geb. 1558 zu Mulbracht im Jülich'schen, thätig in Antwerpen, gest. 1617 in Haarlem 105
Gossaert, Jan (Mabuse), geb. zu Maubeuge im Hennegau um 1470, gest. in Antwerpen 1541 19
Goyen, Jan van, geb. in Leyden 1596, gest. im Haag 1656 . 177
Graff, Anton, geb. in Winterthur 1736, gest. in Dresden 1813 211
Granacci, Francesco, geb. 1477 in Florenz, gest. 1553. . . . 79
Greuze, Jean Baptiste, geb. zu Tournous 1725, gest. in Paris 1805 205
Grünewald, Mathias aus Aschaffenburg, thätig zw. 1500 u. 1530 59
Guercino, eigentl. Giov. Francesco Barbieri, geb. 1591 in Cento, gest. 1666 in Bologna 94

Hals, Frans, geb. um 1580 in Antwerpen, gest. 1666 in Haarlem 159
Heem, Jacob David de, geb. in Utrecht um 1600, gest. in Antwerpen 1683 183
Helst, Bartholomaeus van der, geb. in Delft 1613 (?), gest. in Amsterdam 1670 159
Heyden, Jan, van der, geb. zu Gorkum 1637, gest. zu Amsterdam 1712 182
Hobbema, Meindert, geb. um 1638 wahrscheinl. in Amsterdam, gest. das. 1709 179
Holbein, Hans, d. Ae., geb. in Augsburg um 1460, gest. 1524 35
Holbein, Hans, d. J., geb. in Augsburg 1497, gest. in London 1543 42
Hondecoeter, Melchior, geb. zu Utrecht 1636, gest. in Amsterdam 1695 174
Honthorst, Gerard, gen. Gherardo dalle Notti, geb. in Utrecht 1590, gest. das. 1656 151
Hooch, Pieter de, geb. in Rotterdam 1632, gest. in Haarlem 1681, thätig in Delft und im Haag 168
Huchtenburg, Jan van, geb. in Haarlem 1646, gest. in Amsterdam 1733 173
Huysmans, Cornelis, geb. in Antwerpen 1648, gest. zu Mecheln 1727. 147

Seite

Huysmans, Jan Bapt., geb. 1654 in Antwerpen, gest. das. 1715 147
Huysum, Jan van, geb. in Amsterdam 1682, gest. das. 1749 . 183

Jardin, Karel du, geb. in Amsterdam (?) um 1625, gest. in Venedig 1678 171

Imola, Innocenzo (Francucci) da, geb. um 1494 zu Imola, gest. in Bologna um 1550 80
Iordaens, Iacob, geb. zu Antwerpen 1593, gest. das. 1678 . . 130

Kauffmann, Maria Angelica, geb. 1741 zu Schwarzenberg a. d. Bregenzer Ach, gest. 1807 in Rom 211
Keirincx, Alexander, geb. zu Antwerpen 1600, gest. angebl. zu Amsterdam 1646 108
Keyser, Thomas de, geb. in Amsterdam 1595, gest. das. 1679 159
Kneller, Gottfried, geb. zu Lübeck 1646, gest. in London 1723 159
Koninck, Salomon, geb. in Amsterdam 1609, gest. das. 1689 (?) 138
Kulmbach, Hans (Süss) von, geb. zu Kulmbach in Franken, gest. 157 in Nürnberg um 1522 55
Kupetzky, Johann, geb. 1666 zu Pössing in Oberungarn, gest. 1740 in Nürnberg 210

Laer, Pieter van, (Bamboccio), geb. in Haarlem, gest. das. 1674 (?) 172
Lairesse, Gerard de, geb. in Lüttich 1641, gest. in Amsterdam 1711 184
Lanfranco, Giovanni, geb. zu Parma 1580, gest. in Rom 1647 94
Largillière, Nicolas, geb. in Paris 1656, gest. das. 1746 . . . 203
Lebrun, Charles, geb. in Paris 1619, gest. das. 1690. 203
Leeuw, Pieter van der, thätig in Dordrecht bis 1705 172
Lemoine, François, geb. in Paris 1688, gest. das. 1737 204
Lesueur, Eustache, geb. in Paris 1617, gest. das. 1655 200
Leyden, Lucas van, geb. zu Leyden 1494, gest. das. 1533 . . 14
Lievens, Jan., geb. in Leyden 1607, gest. das. nach 1672. . . 160
Lingelbach, Johann, geb. in Frankfurt a. M. 1623, gest. in Amsterdam 1687 210
Lippi, Fra Filippo, geb. in Florenz um 1405, gest. in Spoleto 1469 69
Lippi, Filippino, geb. 1457 in Prato, gest. das 1504 70
Lisse, Dirk van der, thätig 1644—1669 im Haag 175
Lochner, Stephan, gest. in Köln 1451 4
Lorme, Anthonis de, thätig in Rotterdam zwischen 1640 u. 1666 182
Loth, Johann Karl, geb. in München 1632, gest. in Venedig 1698 207
Lotto, Lorenzo, geb. um 1480 in Treviso, gest. 1555 in Loretto; thätig in Venedig u. Bergamo 83

Seite

Luini, Bernardino, geb. zu Luino am Lago Maggiore um 1475, gest. nach 1533 78

Mainardi, Bastiano, geb. in San Gimignano, gest. 1515, thätig seit 1482 in Florenz 72
Manfredi, Bartolommeo, geb. zu Ustiano bei Mantua 1580 (?), gest. in Rom 1617 (?) 101
Massys, Quentin, geb. in Antwerpen 1460, gest. das. 1530 . . 15
Mazo, Juan Martinez del, gest. in Madrid 1667 192
Meer, Jan van der, geb. in Haarlem 1628, gest. das. 1691 . . 181
Meister des Bartholomaeusaltars, thätig in Köln um 1490—1500 24
Meister der Lyversbergischen Passion, thätig in Köln zwischen 1460 u. 1480 22
Meister der heil. Sippe, thätig in Köln seit 1486 25
Meister des Todes der Maria, thätig in Köln um 1510—1530 25
Memlinc, Hans, thätig 1471—1495 in Brügge. 12
Memmi, Lippo, aus Siena, geb. um 1290, gest. 1357 (?) . . . 67
Mengs, Anton Rafael, geb. 1728 zu Aussig in Böhmen, gest. in Rom 1779 211
Metsu, Gabriel, geb. in Leyden um 1630, gest. in Amsterdam 1667 167
Meulen, Frans van der, geb. in Brüssel 1634, gest. in Paris 1690 204
Mierevelt, Michiel Janson, geb. in Delft 1567, gest. das. 1641 . 159
Mieris, Frans van, geb. in Leyden 1635, gest. das. 1681 . . . 169
Mignard, Pierre, geb. in Troyes 1610, gest. in Paris 1695 . . 203
Millet, Frans, geb. in Antwerpen 1642, gest. in Paris 1679. . 148
Mola, Pietro Francesco, geb. 1612 in Coldre bei Como, gest. 1666 in Rom 94
Momper, Jost de, geb. 1564 in Antwerpen, gest. das. 1634 . 107
Monnoyer, Jean Baptiste, geb. zu Lille 1634, gest. in London 1699 204
Moor, Anthonis, geb. in Utrecht 1512, gest. in Antwerpen 1576 105
Moretto (Aless. Buonvicino), geb. zu Brescia um 1498, gest. das. 1555. 91
Moroni, Giovanni Battista, geb. in Bondo bei Albino um 1520, gest. in Bergamo 1578. 91
Moya, Petro de, geb. zu Granada 1610, gest. das. 1666 . . . 193
Muelich, Hans, geb. in München 1515, gest. das. 1572. . . . 63
Murillo, Bart. Estéban, geb. 1617 in Sevilla, gest. das. 1682 . 193

Nain, *Louis le,* aus Laon, gest. in Paris 1648 199
Neefs, Pieter, geb. in Antwerpen 1577, gest. das. nach 1656 . 148
Neer, Aart van der, geb. 1619 (?) zu Amsterdam, gest. nach 1692 zu Gonda (?) 181

Seite

Neer, Eglon van der, geb. in Amsterdam 1643, gest. in Düsseldorf 1703 170
Netscher, Caspar, geb. in Heidelberg 1639, gest. im Haag 1684 209
Neufchatel, Nicolas, gen. Lucidel, anfangs in Antwerpen, seit 1561 in Nürnberg thätig, gest. das. nach 1590 105
Nolpe, Pieter, geb. 1601 im Haag, gest. nach 1670 in Amsterdam 181

Orley, Bernaert van, geb. in Brüssel 1491, gest. das. 1542. . 20
Ostade, Adriaen van, geb. in Haarlem 1610, gest. das. 1685 . 163
Ostade, Isaac van, geb. in Haarlem 1621, gest. das. 1649 . . 163
Ostendorfer, Michael, thätig in Regensburg 1519—1559 . . . 61

Pacchia, Girolamo del, geb. in Siena 1477, gest. nach 1535 . 80
Palamedesz, Palamedes, geb. 1607 in London, gest. 1638 in Delft 172
Palma, Giacomo, il Vecchio, geb. um 1480 zu Serinalta bei Bergamo, gest. 1528 in Venedig 84
Palma, Giacomo, il Giovane, geb. 1544 in Venedig, gest. das. 1628 93
Pantoja, dela Cruz, Juan, geb. 1551 in Madrid, gest. nach 1609 188
Patinir, Joachim, geb. in Dinant, arbeitete bis vor 1524 in Antwerpen 18
Paudiss, Christoph, geb. 1618 in Niedersachsen, gest. 1666 in Freising 209
Pedrini, Giovanni, thätig in Mailand bis um 1550 78
Peeters, Jan, geb. in Antwerpen 1624, gest. das. 1677 148
Pereda, Antonio, geb. in Valladolid um 1599, gest. 1669 in Madrid 193
Perugino, Pietro (Vanucci), geb. 1446 zu Città della Pieve, gest. 1524 zu Castello di Fontignano 72
Poelenburg, Cornelis, geb. zu Utrecht um 1586, gest. das. 1667 174
Poorter, Willem de, thätig in Haarlem bis nach 1645 157
Porcellis, Jan, aus Gent (?), gest. um 1630 im Haag 181
Potter, Paul, geb. zu Enkhuyzen in Holland 1625, gest. in Amsterdam 1654 171
Pourbus, Frans, d. J., geb. in Antwerpen 1570, gest. in Paris 1622 105
Poussin, Nicolas, geb. 1594 zu Villers in der Normandie, gest. in Rom 1665 201
Prince, Jean Baptist le, geb. in Metz 1733, gest. zu Saint-Denis du Port 1781 205
Procaccini, Camillo, geb. in Bologna 1546, gest. in Mailand 1626 94
Procaccini, Giulio Cesare, geb. um 1548 in Bologna, gest. um 1626 in Mailand 94
Puligo, Domenico, geb. 1475, gest. 1527, thätig in Florenz. . 79

Seite

Puntormo, Jacopo (Carrucci), geb. zu Puntormo bei Empoli 1494, gest. in Florenz 1556 70
Pynacker, Adam, geb. 1621 zu Pynacker bei Delft, gest. in Amsterdam 1673 175

Rafael, Santi, geb. in Urbino 1483, gest. in Rom 1520 . . . 74
Ravestyn, J. A. van, geb. im Haag 1572 (?), gest. das. 1657 . 159
Rembrandt, Harmensz van Ryn, geb. in Leyden 1607, gest. in Amsterdam 1669 153
Reni, Guido, geb. zu Calvenzano bei Bologna 1575, gest. das. 1642 94
Ribalta, Francisco, geb. in Castellon de la Plana 1551, gest. in Valencia 1628. 188
Ribera, Juseppe (Spagnoletto), geb. zu Játiva bei Valencia 1588, gest. in Neapel 1656 188
Rigaud, Hyacinthe, geb. zu Perpignan 1659, gest. in Paris 1734 203
Rogier van der Weyden, geb. in Tournay 1399, gest. in Brüssel 1464. 7
Rombouts, Salomon, thätig in Haarlem um 1650 181
Rombouts, Theodor, geb. in Antwerpen 1597, gest. das. 1637 129
Romeyn, Willem, thätig in Haarlem bis nach 1693 171
Roos, Johann Heinrich, geb. 1631 zu Otterndorf, gest. 1685 zu Frankfurt a. M. 210
Rosa, Salvator, geb. in Renella bei Neapel 1615, gest. in Rom 1673 102
Rotari, Pietro Conte, geb. in Verona 1707, gest. in St. Petersburg 1762 103
Rottenhammer, Johann, geb. in München 1764, gest. in Augsburg 1623 207
Roymerswale, Marinus van, Schüler des Quentin Massys, thätig zw. 1520 u. 1560 18
Rubens, Petrus Paulus, geb. 1577 zu Siegen in Nassau, gest. in Antwerpen 1640 110
Ruysch, Rachel, geb. in Amsterdam 1664, gest. das. 1750 . . 183
Ruysdael, Jacob van, geb. in Haarlem um 1625, gest. das. 1682 178
Ruysdael, Salomon van, thätig 1623 bis 1670 in Haarlem . . 178
Ryckaert, David, III, geb. in Antwerpen 1612, gest. das. 1661 145

Saftleven, Hermann, geb. in Rotterdam 1609, gest. zu Utrecht 1685. 176
Salvi, Giambattista (Sassoferrato), geb. 1605 zu Sassoferrato (Mark Ancona), gest. in Rom 1685 99
Sandrart, Joachim von, geb. in Frankfurt a. M. 1606, gest. in Nürnberg 1688 209

Seite

Saraceno, Carlo, geb. in Venedig um 1585, gest. das. 1625 . 101
Sarto, Andrea del, geb. in Florenz 1487, gest. das. 1531. . . 79
Savery, Roelant, geb. 1576 zu Courtray, gest. 1639 zu Utrecht 108
Schäuffelein, Hans, geb. in Nürnberg um 1480, gest. in Nördlingen 1539. 54
Schaffner, Martin, thätig in Ulm 1508—1535 33
Schalcken, Gottfried, geb. in Dordrecht 1643, gest. im Haag 1706. 184
Schöpfer, Hans, d. Ae., thätig seit 1535 in München. 63
Schongauer, Martin, geb. um 1450, gest. 1488 in Kolmar. . . 28
Schut, Cornelis, geb. 1597 in Antwerpen, gest. das. 1655 . . 130
Schwarz, Christof, geb. bei Ingolstadt 1550, gest. in München um 1597 206
Seghers, Daniel, geb. in Antwerpen 1590, gest. das. 1661 . . . 149
Sesto, Cesare da, Nachfolger Lionardo's in Mailand, thätig bis 1523 78
Silberechts, Jan, geb. 1627 in Antwerpen, am Schlusse seines Lebens nach England übergesiedelt und dort 1703 gest. . 146
Sirani, Elisabetta, geb. in Bologna 1638, gest. das. 1665 . . . 94
Slingeland, Pieter van, geb. in Leyden 1640, gest. das. 1691 . 168
Snyders, Frans, geb. in Antwerpen 1579, gest. das. 1657 . . 148
Sodoma (G. A. Bazzi), geb. in Vercelli 1477, gest. in Siena 1549 79
Spranger, Bertel, geb. in Antwerpen 1546, thätig seit 1575 in Prag, gest. das. nach 1604 105
Steen, Jan, geb. in Leyden 1626, gest. das. 1679 164
Strigel, Bernhard, geb. zu Memmingen 1461, gest. das. 1528 . 32
Subleyras, Pierre, geb. 1699 zu Uzès, gest. in Rom 1749 . . 204
Swaneveldt, Herman van, geb. zu Woerden in Holland um 1620, gest. in Paris 1655 176
Sweerts, Michael, thätig um 1650 in Holland und Rom . . . 167

Teniers, David d. J., geb. 1610 in Antwerpen, gest. 1690 in Brüssel 143
Terborch, Gerard, geb. in Zwolle nach 1613, gest. in Deventer 1681. 170
Tiarini, Alessandro, geb. in Bologna 1577, gest. das. 1668. . 94
Tiepolo, Giov. Battista, geb. in Venedig 1693, gest. in Madrid 1770 103
Tilborgh, Gillis van, geb. in Brüssel 1625, gest. angebl, 1678 176
Tintoretto, Jacopo (Robusti), geb. in Venedig 1519, gest. das. 1594 91
Tizian, (Vecellio), geb. 1477 zu Pieve di Cadore, gest. in Venedig 1576 84
Torreggiani, Bartolommeo, thätig wahrscheinl. in Neapel, gest. nach 1673 102

Seite

Turchi, Alessandro (gen. l'Orbetto), geb. in Verona 1582, gest. in Rom 1648 99

Uden, Lucas van, geb. in Antwerpen 1595, gest. das. 1672 . 146
Uyte-Wael, Joachim, geb. in Utrecht 1566, gest. 1626 151

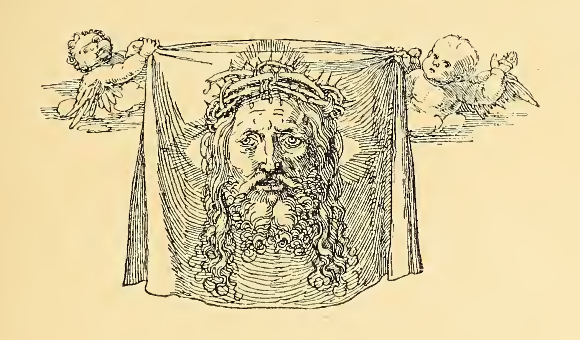
Vaccaro, Andrea, geb. in Neapel 1598, gest. das. 1670 . . . 101
Vadder, Lodewyk de, geb. zu Brüssel um 1568, gest. das. um 1623 147
Valentin, geb. 1600 zu Coulommiers, gest. in Rom 1634. . . 199
Valkenborch, Lucas van, thätig in Antwerpen 1650—1670 . .
Vasari, Giorgio, geb. in Arezzo 1511, gest. in Florenz 1574 . 94
Vecellio, Francesco, geb. zu Pieve di Cadore um 1480, gest. das. 1559. 90
Velasquez, Don Rodriguez de Silva, geb. in Sevilla 1599, gest. in Madrid 1660 191
Velde, Adriaen van de, geb. in Amsterdam 1635, gest. das. 1672 171
Velde, Esaias van de, geb. um 1590 in Amsterdam, gest. 1630 im Haag, thätig in Haarlem 177
Velde, Willem van de, d. J., geb. 1633 zu Amsterdam, gest. 1707 zu Greenwich 181
Vernet, Joseph, geb. 1714 zu Avignon, gest. 1789 in Paris . . 204
Veronese, Paolo (Caliari, gen.) geb. zu Verona 1528, gest. in Venedig 1588. 92
Verspronck, Jan, geb. in Haarlem 1597, gest. das. 1662 . . . 159
Vinci, Lionardo da, geb. im Castell Vinci 1452, gest. im Castell Cloux bei Amboise 1519. 78
Vinck-boons, David, geb. zu Mecheln 1578, gest. zu Amsterdam 1629 108
Vivien, Joseph, geb. in Lyon 1657, gest. in Bonn 1735 . . . 203
Vlieger, Simon de, geb. um 1600 zu Rotterdam, gest. wahrscheinl. in Amsterdam nach 1656. 181
Vliet, Hendrik van, geb. in Delft um 1605, gest. nach 1671 . 182
Vois, Ary de, geb. in Leyden 1641, gest. das. 1680 168
Vos, Cornelis de, geb. zu Hulst um 1585, gest. zu Antwerpen 1651 130
Vos, Paul de, geb. um 1592, wahrscheinl. zu Hulst, gest. 1678 in Antwerpen. 149
Vouet, Simon, geb. in Paris 1590, gest. das. 1649 200
Vrancx, Sebastian, geb. um 1573 in Antwerpen, gest. das. 1647 108

Weenix, Jan Baptist, geb. in Amsterdam 1621, gest. zu Huys-Termey bei Utrecht 1660 182
Weenix, Jan, geb. in Amsterdam 1640, gest. das. 1719 . . . 183

Seite

Werff, Adriaen van der, geb. 1659 zu Kralingen-Ambacht bei Rotterdam, gest. in Rotterdam 1722 184
Werner, Josef, geb. in Bern 1637, gest. das. 1710. 210
Wet, Jacob de, thätig 1636 bis nach 1671 in Haarlem 157
Wilhelm, von Köln, ca. 1380—1425 4
Wolgemuth, Michel, geb. 1434 in Nürnberg, gest. das. 1519 . 43
Wouvermann, Philips, geb. in Haarlem 1619, gest. das. 1668 . 173
Wynants, Jan, geb. in Haarlem um 1600, gest. das. nach 1679 181

Zeitblom, Bartholomaeus, thätig in Ulm 1484—1518 31
Zurbaran, Francisco, geb. in Fuente de Cantos in Estremadura 1598, gest. in Madrid 1662. 190



Die

Kgl. Pinakothek Aelterer Meister zu München.



Photographien nach den **Originalgemälden.**

Facsimile-Format
Cartongrösse 100: 73 cm, Bildgrösse ca. 71 : 50 cm M. 30.—.

Imperial-Format
Cartongrösse 80: 70 cm, Bildgrösse ca. 54:40 cm M. 12.—.

Royal-Format
Cartongrösse 65 : 48 cm, Bildgrösse ca. 39 : 25 cm M. 5.—.

Folio-Format
Cartongrösse 47 : 31 1/2 cm, Bildgrösse ca. 24: 16 cm M. 1.50.

Cabinet-Format 75 Pf.

Unaufgezogen kosten die Copien in Facsimile **2 M.,** in Imperial **1 M.**, in Royal **50 Pfg. weniger.**

Ausführliche Verzeichnisse auf Verlangen.

Zu beziehen durch jede Buch- und Kunsthandlung.

Verzeichniss der Radirungen
der kgl. Pinakothek in München.

1. **Murillo, B. E.,** Melonenesser.
2. **Rubens, P. P.,** Früchtekranz.
3. **Rembrandt van R.,** Kreuzabnahme.
4. **v. Dyck, A.,** Bürgermeisterin von Antwerpen.
5. **Rubens, P. P.,** Amazonenschlacht.
6. **Raphael, S.,** Madonna della Tenda.
7. **Hoogh, P. de,** holländische Stube.
8. **Ruysdael, Jac.,** Landschaft.
9. **Dürer, A.,** Selbstbildniss.
10. **Murillo, B. E.,** St. Franciscus von Paula.
11. **v. Dyck, A.,** Herzog von Croi.
12. **Brouwer, A.,** Dorfbaderstube.
13. **Titian, V.,** Dornenkrönung.
14. **Snyders, Fr.,** Stillleben.
15. **Potter, P.,** ländliche Scene.
16. **Teniers, D.,** Inneres einer Schenke.
17. **Rembrandt, v. R.,** Selbstportrait.
18. **Murillo, P. E.,** Würfelspieler.
19. **Rubens, P. P.,** Christus und die vier Sünder.
20. **Weiden, v. d.,** Lucas malt die heil. Maria.
21. **v.Dyck,A.,** Herzog Wolfgang Wilhelm.
22. **Metsu, G.,** das Dreikönigsfest.
23. **Tiepolo, G. B.,** Anbetung der heil. drei Könige.
24. **v. Mieris, F.,** Das Austernfrühstück
25. **Wouwermann, Ph.,** Pferdetränke.
26. **Sarto, A. del.,** Die heil. Familie.
27. **Titian, V.,** Kaiser Karl V.
28. **Dou, G.,** Das Tischgebet.
29. **Holbein, H., d. j.,** Sir Bryan Tuke.
30. **Steen, I.,** Der Arzt.
31. **Wynants, I.,** Landschaft.
32. **Ribera, G.,** Martyrum des h. Andreas.
33. **Ostade, A. V.,** Bauerntanz.
34. **Botticelli, S.,** Pietà.
35. **v. Dyck, A.,** Madonna mit dem Kinde.
36. **Wennix, I.,** Todtes Wild.
37. **Raphael, S.,** Die heil. Familie.
38. **Dürer, A.,** Die vier Apostel.
39. **Rubens, P. P.,** Castor und Pollux.
40. **v. Dyck, A.,** Herzogin von Croi.
41. **Reni, G.,** Himmelfahrt Mariä.
42. **Murillo, E.,** Die Geldzähler.
43. **Raphael, S.,** Madonna di Tempi.
44. **Rubens, P. P.,** Helene Froment.
45. **Perugino, P.,** Vision des. h. Bernhard.
46. **v. Dyck, A.,** Der Bürgermeister.
47. **Murillo, E.,** Das Vesperbrod.
48. **Francia, Fr.,** Madonna im Rosenhag.
49. **v. Dyck, A.,** Bildniss eines Unbekannten.
50. **Rubens, P. P.,** Die Löwenjagd.

Preis des completen Werkes.

Épreuves de remarque ℳ. 1000.— épreuves d'artiste ℳ. 750.—
» avant la lettre ℳ. 500.— Mit Schrift . . . ℳ. 300.—

Preis der einzelnen Blätter mit Schrift.

No. 1—4. 6—36. 40—49. à ℳ. 6.—
No. 37—39. 50. . . . . . à ℳ. 8.—
No. 5 . . . . ℳ. 10.—

Alle Abdrucksgattungen sind auf chines. Papier.

Elegante Einband-Mappen
zur Aufnahme des completten Werkes à ℳ. 15.—.

G. HIRTH's KUNSTVERLAG

IN

MÜNCHEN & LEIPZIG



hat sich die specielle Aufgabe gestellt, die reichen Schätze **alter Kunst und alten Kunstgewerbes** in tadellosen Facsimile-Abbildungen für die Gegenwart nutzbar zu machen, den Geschmack zu bilden und zur Hebung unserer nationalen Kunst und Industrie beizutragen. Die Annahme, dass unsere Publikationen tiefgefühlten praktischen Bedürfnissen entgegenkommen, ist glänzend gerechtfertigt worden, schon heute sind dieselben als die wichtigsten und unentbehrlichsten Lehr- und Hilfsmittel in den Ateliers, Werkstätten und Schulen allgemein anerkannt und benutzt. In ihrer Gesammtheit stellen sie einen Thesaurus des Stiles in den bildenden Künsten und Gewerben dar, aus welchem unzählige strebsame Kunstjünger und Handwerker reiche Anregungen für ihren Beruf und für ihre Bildung schöpfen.



Ludwig XIV. (Probe aus Hirth's »Kulturgeschichtl. Bilderbuch«.)

Georg Hirth's

Kulturgeschichtliches Bilderbuch

aus drei Jahrhunderten.

Erschienen sind bis Herbst 1888: 60 Lieferungen oder Band I bis V. Folio. Preis à Lieferung (30—40 Seiten) M. 2.40, à Band complet brochirt M. 30.—, gebunden M. 35.—.

Französische Ausgabe:

„Les grands Illustrateurs du 16., 17. & 18. siècle".

Das »Kulturgeschichtliche Bilderbuch« spricht zu uns in der künstlerischen Ausdrucksweise der Zeiten, die es vorführt und enthält Tausende von Reproductionen alter Holzschnitte, Kupferstiche, Radirungen und Zeichnungen: Porträts berühmter und interessanter Persönlichkeiten, Kostüm- und Genrebilder, Darstellungen von Jagden, Kriegs- und Gerichtsscenen, Spielen, Tänzen und Bädern, Festzügen; Schilderungen des höfischen und bürgerlichen Lebens, Städteansichten und Marktbilder, endlich moralische und politische Allegorien, Mysterien, Curiosa u. s. w. Hervorragende Meister dreier Jahrhunderte und verschiedener Nationen — Dürer, Burgkmair, Cranach, Schäufelein, Beham, Solis, Amman, Stimmer, Goltzius, de Bruyn, Sadeler, Cr. de Passe, Callot, Hollar, Merian, Abr. de Bosse, Steff. della Bella, Potter, Boucher, Watteau, Schmidt, Chodowieckie etc. — liefern in überreicher Fülle den Stoff zu diesem Werke, welches an Originalität sowie an kunsthistorischem Werth von keinem ähnlichen übertroffen wird. Das »Kulturgeschichtliche Bilderbuch« verspricht das vollständigste Kostümwerk, eine Art Kupferstichcabinet in nuce zu werden. — Jedem Bande werden erklärende Register beigefügt.

Neu eintretende Abonnenten können das Werk auf Wunsch nach und nach beziehen.

Einige Urtheile der Presse:

»**Deutsches Literaturblatt**« in Gotha 1882: Der Gesichtspunkte, unter welchen Hirth's »Kulturgeschichtliches Bilderbuch« betrachtet und empfohlen werden kann, sind so mancherlei, dass diese Publikation als eine der wichtigsten und trefflichsten, die je ein Verlag auf diesem Gebiete unternommen hat, erscheinen muss. . . . Die Idee, wie die Ausführung des Werkes, das allen Kreisen, Künstlern, Dilletanten, Forschern, Studierenden, jedem deutschen Haus zu Dank und Interesse gemacht ist, gereicht dem unermüdlichen, sachkundigen Herausgeber zum bleibenden Verdienst und man kann sich nur auf die Fortsetzung freuen«.

Prof. Dr. W. v. Lübke in der Augsburger »Allgemeinen Zeitung« 1882: ». . . . . . So finden wir überall Genuss und Belehrung gepaart, und jene charaktervolle, Leben sprühende, künstlerisch hochbedeutende Zeit mit einer Frische und Treue geschildert, welche hoffentlich allmählich durchgreifenden Einfluss auf den Geschmack unseres Publikums und auf den Geist der modernen Künstler gewinnen wird. Ueberall sollte dieses prächtige Bilderbuch im deutschen Hause unter den Bücherschätzen einen Ehrenplatz einnehmen.«



Probe-Illustration aus Hirth's Formenschatz.
(Lucas van Leyden, Die kleinen Krieger.)



Verkleinerte Probe-Illustration aus Hirth's Deutschem Zimmer.
(Saalpartie im Hause des Verfassers, Dr. Georg Hirth zu München.)



Probe-Illustration aus »Muther's Bücher-Illustration«.



Albrecht Dürer's Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian I. — 52 Blätter gr. Folio. Zweite Auflage. Preis brochirt M. 15.—. (Liebhaber-Ausgabe M. 20.—.) Auch als »**Haus-Chronik**« erschienen. Preis brochirt M. 16.—., in Schweinsleder gebunden M. 30.—, (auf feinstem Velin-Büttenpapier je um 6 M. mehr).

Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren, in Facsimile-Reproduktion: I. »Jost Amman's Frauentrachtenbuch«, M. 4.—, geb. M. 6.40. II. »Jost Amman's Kartenspielbuch«, M. 4.—, geb. M. 6.40. III. »Jost Amman's Wappen- und Stammbuch«, M. 7.50, geb. M. 10.—. IV. »Tobias Stimmer's Bibel vom Jahre 1576«, M. 7.50, geb. M. 10.—. V. »Virgil Solis Wappenbüchlein vom Jahre 1555«, M. 5.—, geb. M. 7.50. VI. »Lucas Cranach's Wittemberger Heiligthumsbuch vom Jahre 1509«, M. 10.—, geb. M. 13.—. VII. »Jost Amman's Stände und Handwerker, mit Versen von Hans Sachs, vom Jahre 1568«, M. 7.50, geb. M. 10.—. VIII. »Albrecht Dürer's Kleine Passion«, M. 3.—, geb. M. 6.—. IX. »Hans Holbein's Altes Testament«, M. 4.—, geb. M. 7.—. X. Hans Holbein's Todtentanz«, M. 5.—, geb. M. 8.—. XI. »Hans Burgkmair's Leben und Leiden Christi«, M. 3.—, geb. M. 6.—. XII. »Albrecht Altdorfer, Der Sündenfall und die Erlösung des Menschengeschlechtes«, M. 3.—, geb. M. 6.—.

(Wird fortgesetzt.)

»Die treffliche phototypische Reproduktion, sowie die sorgfältige stilgerechte Ausstattung der Bücher setzt das Publikum in den Stand, sich diese Kostbarkeiten der alten Xylographie, deren Originalausgaben bekanntlich Tausende werth sind, um den Preis von wenigen Mark anzuschaffen, ohne sich sagen zu müssen, dass darin doch nur ein ungenügender Ersatz geboten sei. Solche Nachbildungen, wie diese, können wirklich für den Mangel der Originale entschädigen und selbst dem strengen Sinn Freude machen.« (Zeitschrift f. bild. Kunst.)

Die Wunder von Maria Zell. Facsimile-Reproductionen der 25 Holzschnitte eines unbekannten deutschen Meisters um 1520. Klein Folio. Preis in Mappe Mk. 16.—.



Bücher-Ornamentik der Renaissance. Historisch-kritisch dargestellt von **A. F. Butsch.** (I. Theil: Frührenaissance. 80 Seiten Text und 108 Tafeln. Klein Folio. Preis M. 40.—. Ist momentan vergriffen.) (II. Theil: Hoch- und Spät-Renaissance.) 64 Seiten Text und 118 Tafeln. Klein-Folio. Preis M. 28.—.

Die zwei Bände enthalten im Ganzen 226 Tafeln, welche uns die lebendigste Anschauung geben von der *ganzen Entwicklung der typographischen Ornamentik* der Renaissance, von ihren Anfängen in Italien bis zu ihrem Verfall, als der Kupferstich die Oberhand über den Holzschnitt gewann.

Die Monogrammisten von **Dr. G. K. Nagler,** fortgesetzt von **Dr. A. Andresen** und **C. Claus.** 9 Lieferungen à M. 13.35, oder 5 Bände complet M. 120.—. **Nagler's** Monogrammisten stehen einzig da als unentbehrliches Lexikon für Sammler, Kenner und Freunde von Kupferstichen und Holzschnitten, Oelgemälden, Porzellan-, Majolica-, Metallarbeiten u. s. w. Die bisher erschienenen fünf starken Bände enthalten auf ca. 5000 Seiten *Nachrichten über ca. 15,000 Monogrammisten* vom Mittelalter bis auf die neuesten Zeiten.

Ideen über Zeichen-Unterricht und künstlerische Berufsbildung von **Georg Hirth.** — Dritte Auflage. 3 Bogen gr. Oktav. Preis 75 Pfg.

Der Verfasser hat in dieser Schrift seine Ideen zu einer weitgehenden Reform des gesammten Zeichenunterrichts niedergelegt. Dieselbe beansprucht das lebhafte Interesse aller Künstler und Zeichenlehrer, wie aller Kunstfreunde und ist der Beachtung dieser Kreise angelegentlich empfohlen.

Bilder aus der Lutherzeit. Eine Sammlung von Portraits etc. aus der Zeit der Reformation in Facsimile-Reproduktionen nach Holzschnitten und Kupferstichen von Dürer, Cranach, Holbein u. a. Mit einem Vorwort von Georg Hirth. 1883. XI. und 40 SS. in Folio, in Umschlag mit Cranach'scher Bordüre. Preis M. 2.—.

G. HIRTH's Kunstverlag in München und Leipzig.



(HANS BALDUNG GRÜN: Die Hexen.)

Verkleinertes Probeblatt aus

„Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten."

Einige Urtheile der Presse über:

Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten



Herr Prof. **Dr. W. Lübke** sagt über vorliegende Publikation in der **„National-Zeitung“** vom 5. Juni 1888: „. . . . . Wer die Bedeutung des alten Holzschnittes erwägt und sich klar macht, dass in ihm eine ausserordentliche Fülle originaler Schöpferkraft enthalten ist, und dass seine Entwickelung von den ersten Anfängen eine ganze Kunstgeschichte jener grössten Epoche der modernen Kunst spiegelt, der wird den Werth einer solchen Veröffentlichung zu schätzen wissen. Die Herausgeber gehen nicht darauf aus, alles Wichtige in erschöpfender Weise vorzuführen, und sie werden namentlich die allgemein bekannten und überall zugänglichen Werke aus dem Spiele lassen. Dagegen ist ihre Absicht darauf gerichtet, Seltenes und Erlesenes, das weniger bekannt und zugänglich ist, aus der Verborgenheit an's Licht zu ziehen und den Freunden der Kunst in geordneter Reihenfolge darzubieten. Im Verlag von G. Hirth ist kürzlich die erste Lieferung der auf 200 Blätter berechneten Sammlung in schöner Ausstattung und trefflich klarem Druck zu einem überaus mässigen Preise erschienen. Schon der Ueberblick über diese erste Probe gibt ein erfreuliches Bild von der Mannigfaltigkeit des Inhalts und zugleich von dem Reichthum der darzulegenden Entwickelungsreihe, da hier schon vom Anfange des 15. bis in den Beginn des 18. Jahrhunderts Proben geboten werden.“

Herr **Dr. Ad. Rosenberg** in der **„Post“** vom 7. Juni 1888: „Zu den zahlreichen Verdiensten, welche sich der unermüdliche Herausgeber und Verleger bisher um die Förderung des Kunstgewerbes und der Kenntniss der Geschichte der graphischen Künste und der allgemeinen Kulturgeschichte erworben hat, gesellt sich hier ein neues. Im Verein mit Dr. R. Muther, einem jüngeren, in der Erforschung der Anfänge der Bücher-Illustration vielfach bewährten Kunstgelehrten, welcher die Stelle eines Konservators am Münchener Kupferstichkabinet bekleidet, hat Dr. Hirth mit der Herausgabe eines auf 200 Muster- und Meisterblätter berechneten Sammelwerkes begonnen, durch welches die Geschichte der einen Richtung des Holzschnitts, des sogenannten Facsimileschnitts, d. h der treuen Nachbildung der auf die Holzplatte gezeichneten Vorlage an den Denkmälern selbst illustrirt werden soll. Die Sammlung wird sich von den Anfängen der Holzschneidekunst bis in das 19. Jahrhundert erstrecken und alle Länder umfassen, in welchen diese Kunst geblüht hat. Neben dem geschichtlichen Zweck verfolgen die Herausgeber zugleich die Absicht, den Freunden der Kunst durch ihre Publikation eine Anzahl Unica und seltener Blätter zugänglich zu machen, so dass sich mit dem kunstgeschichtlichen Interesse auch das des Raritätensammlers verbindet. Die Blätter sind, damit die Treue der Nachbildung nicht beeinträchtigt wird, nicht mit Unterschriften, sondern nur mit kleinen Zahlen versehen. Der letzten der 10 Lieferungen des Werkes wird ein Verzeichniss und ein kunstgeschichtlicher Text beigegeben werden. Die erste Lieferung enthält Blätter nach A. Dürer, Altdorfer, H. Baldung Grün, Aldegrever, Tizian, G. Reni, Rubens (von Jegher), L. van Leyden, zwei Clairobskurschnitte von Andreani und B. Coriolano und zwei Incunabeln des Holzschnitts, eine heil. Dorothea und eine Krönung Mariae, die um 1410 und 1420 entstanden sind. Wo es nöthig war, die Originale auf das Format des Werkes zu reduziren, ist die Grösse der Originale in den Erläuterungen des Umschlages angegeben worden, so dass damit auch wissenschaftlichen Anforderungen genügt worden ist. Die neue Veröffentlichung des Hirth'schen Verlages verdient die warme Theilnahme aller Freunde der Kunstgeschichte!“ A. R.





Album für Frauenarbeit,

enthaltend klassische Motive für Weissstickerei, Bunt-, Gold- und Applikationsstickerei, Spitzen, Verschnürungs- und Knüpfarbeit, sowie Weberei, Passementerie und Stoffbemalung.

Herausgegeben von **Georg Hirth.**

Serie I Mk. 2.—.

CATALOG

der nachgelassenen

KUNST-SAMMLUNGEN

des Bildhauers und Architekten **Lorenz Gedon** in **München.** 16 Bogen 4° mit 1257 Nummern und zahlreichen Textillustrationen. Ausgabe A mit Illustrationen von Lossow, R. Seitz u. a.: Preis Mk. 2.—.; Ausgabe B (Liebhaber-Ausgabe) mit 18 Tafeln in Lichtdruck, sowie Porträt Gedon's von F. A. Kaulbach; Preis Mk. 10.—.

Ludwig Hohenwang

kein Ulmer, sondern ein Augsburger Buchdrucker.

Von **A. F. Butsch.**

Lex.-8°. 18 Seiten. Mit einer Tafel. Preis Mk. 1.—. Diese Broschüre ist von Interesse für Bibliotheken, Philologen, Antiquare u. s. w.

Franz von Seitz und Lorenz Gedon.

Worte der Erinnerung von **Georg Hirth.** Mit den Gedichten von Karl Hoff und Wilhelm Busch. 1884. 2 Bogen 8°. Auf Büttenpapier. Preis Mk. 1.—.



Elsa-Ulrike Berger
29. 1. 63
Friedemann

